



UNIVERSITÀ DI PISA

**DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA,
LETTERATURA E LINGUISTICA**

**CORSO DI LAUREA IN LINGUE E
LETTERATURE EUROAMERICANE**

ELABORATO FINALE

Una nuova linguistica: l'avanguardia russa
e le analisi di Grigorij O. Vinokur

CANDIDATO

Ester Nocera

RELATORE

Chiar.mo Prof.

Guido Carpi

CORRELATORE

Chiar.ma Prof.ssa

Giovanna Marotta

ANNO ACCADEMICO 2013/2014

Indice generale

Introduzione.....	5
Primo Capitolo. Il Circolo linguistico di Mosca.....	13
1. Il MLK e l'OPOJAZ.....	13
2. Il Circolo linguistico di Mosca.....	17
3. Il panorama linguistico.....	21
4. I principali contributi.....	28
5. Una nuova linguistica.....	32
6. Boris Jarcho.....	35
Illustrazioni.....	41
Secondo Capitolo. L'avanguardia e i rapporti con il LEF.....	43
1. La vita.....	44
2. Il LEF.....	46
3. La lingua dei giornali.....	55
4. I futuristi – costruttori della lingua.....	59
5. Sulla fraseologia rivoluzionaria.....	73
6. Il purismo.....	82
Illustrazioni.....	86
Terzo Capitolo. La rottura, le analisi e il «rigoroso filologismo».....	89
1. Le prime critiche e la rottura con il metodo formale.....	90
2. La lingua come «sistema» sociale.....	96
3. La stilistica.....	106

4.La parola poetica.....	116
5.La filologia.....	125
6.La «lingua della tipografia» e la «stilistica biografica».....	129
Illustrazioni.....	132
Conclusioni.....	133
Bibliografia dei testi citati.....	138
Bibliografia dei testi consultati.....	141

Introduzione

L'avanguardia sovietica ha contribuito alla nascita della prima società socialista attraverso il sogno di trasformazione della realtà, scatenando il grande meccanismo di creazione di una nuova società. Il risultato è stato prima la riuscita e poi il fallimento di tutto l'insieme politico ed economico, ideologico e sociologico, moderno e arcaico, borghese e proletario.

Il destino dell'avanguardia è però quello di convertire sempre l'arte in qualcos'altro e, in questo caso, in un processo rivoluzionario invece del corso naturale dell'arte, per cui questa avanguardia è stata una completa rivoluzione culturale, una grande esperienza comune a tutta l'arte degli anni Dieci e Venti. Con le parole di Vladimir V. Majakovskij (1893-1930) «Io, / forse, / sono l'ultimo poeta» (Majakovskij 2008: 423) non resta alcun dubbio: l'avanguardia non solo è stata l'esperienza della morte dell'arte e della sua realizzazione nella società rivoluzionaria, ma ha anche postulato quello che non è accaduto.

Per rivoluzionare la realtà culturale, politica e sociale, alla rivoluzione dei contenuti non poteva che corrispondere una rivoluzione delle forme. Il cambiamento doveva realizzarsi a ogni prezzo, anche a costo della morte stessa dell'avanguardia, per una così ambita meta comune.

Il movimento formalista russo ha contratto un grosso debito con l'avanguardia sovietica. Era composto da filologi e storici letterari “non ortodossi”, tra cui i più noti Boris M. Èjchenbaum (1886-1959), Roman O.

Jakobson (1896-1982), Viktor B. Šklovskij (1893-1984), Boris V. Tomaševskij (1890-1957) e Jurij N. Tynjanov (1894-1943). Il suo centro principale erano il Circolo Linguistico di Mosca (*Moskovskij lingvističeskij kružok* – MLK), fondato nel 1915, e la Società per lo Studio della Lingua Poetica (*Obščestvo po izučeniju poetičeskogo jazyka* – OPOJAZ), formata a Pietroburgo nel 1916.

I teorici formalisti non amavano l'uso di parole quali “intuizione”, “immaginazione” “genio” e così via per le loro analisi linguistiche e letterarie. Il punto centrale della letteratura andava ricercato nell'opera in sé piuttosto che nella psiche dell'autore o del lettore (Erlich 1966: 187). In un periodo di tempo così breve il formalismo russo è riuscito a spostare il fuoco dell'indagine proprio sul testo letterario e a postulare rigorosamente la specificità dell'opera di poesia in quanto arte verbale, per cedere poi sotto la pressione delle circostanze e di essere travolto da concezioni prettamente dogmatiche ma sorrette saldamente da una politica culturale burocratica e settaria. È riuscito inoltre ad anticipare, soprattutto grazie a proposte e ipotesi più lucide e mature, impostazioni e svolgimenti delle correnti strutturalistiche che si sono sviluppate successivamente al di fuori della Russia, mettendo a frutto le ricerche e i risultati in particolare della linguistica saussuriana, della semiologia e della logica simbolica. (Ambrogio 1974: 9-10).

Solitamente si tende a identificare in modo piuttosto riduttivo il formalismo con quel filone più particolare che discende dal futurismo e dall'avanguardia letteraria del primo Novecento, impegnato nelle dichiarazioni programmatiche e nella critica militante, più che nella ricerca filologica e storico-letteraria. Ma nella scuola formale si sviluppò un altro orientamento, costituito da filologi, linguisti e storici della letteratura, al quale si devono molte delle più sicure acquisizioni del gruppo anche in campo teorico. Si può anzi affermare con sicurezza che grazie al loro rigore

storico e filologico, essi riuscirono ad evitare il rischio di una critica impressionistica pur partendo da premesse teoriche un po' incerte, in cui gli avversari ebbero spesso buon gioco a scorgere il riaffiorare di idee che i formalisti combattevano (Tynjanov 1973: v).

Il primo capitolo di questa trattazione riguarda la nascita e l'evoluzione dei due gruppi che in qualche modo si trovarono ad essere i poli opposti di una stessa corrente di pensiero. Il formalismo russo infatti non fu mai una scuola con una dottrina uniforme, che fosse teorica, storica o metodologica e gli stessi formalisti non apprezzavano la definizione di "scuola formale", un termine inizialmente applicato in senso dispregiativo che essi provarono a rifiutare in diverse occasioni. Il gruppo era formato invece da persone strettamente collaborative che condividevano assunti di base, obiettivi e aree di interesse ma che spesso si criticavano a vicenda. Il formalismo russo fu un'iniziativa costantemente in evoluzione e cambiamento, in cui si formulavano concetti, ipotesi e modelli, discussi intensamente e modificati o rimpiazzati non appena venivano scoperte inadeguatezze o sorgevano nuovi problemi che i formalisti non potevano affrontare. Fu più un processo in corso di teorizzazione che una teoria già finita e formulata.

I motivi della sua eterogeneità giacciono proprio nella sua organizzazione bipartita, per cui, diversamente da molte altre tendenze teorico-letterarie, il movimento mancava di un centro unico. Infatti fin dall'inizio nasceva già diviso fra il gruppo di Pietroburgo, che includeva Boris Èjchenbaum, Viktor Šklovskij, Jurij Tynjanov e altri, e il gruppo di Mosca, formato da giovani studenti quali Pëtr G. Bogatyrëv (1893-1971), Roman Jakobson, e Grigorij O. Vinokur (1896-1947). Sebbene le relazioni fra i due gruppi fossero abbastanza cordiali, i loro orientamenti nei confronti dello studio della letteratura divergevano invece sotto molti aspetti. Questa differenza fu riassunta dai moscoviti Bogatyrëv e Jakobson:

mentre il Circolo Linguistico di Mosca parte dall'assunto che la poesia sia un linguaggio nella sua funzione estetica, i Pietroburghesi sostengono che il motivo poetico sia lontano dall'essere, in ogni caso, lo svolgimento del materiale della lingua. Inoltre, mentre i primi sostengono che lo sviluppo delle forme artistiche abbia delle basi sociologiche, i secondi insistono sulla piena autonomia di tali forme (Steiner 1991: 21).

Per molti il formalismo non era un metodo ma una tendenza, una scuola che riuniva delle persone che utilizzavano metodi diversi ma che, comunque, erano al passo l'uno con l'altro. Entrambi i gruppi si sciolsero intorno alla metà degli anni Venti e la maggior parte dei loro membri vennero incorporati in due nuove istituzioni organizzate.

Nel secondo capitolo si parla di Grigorij Vinokur e dei suoi rapporti con l'avanguardia. La supremazia della forma sul contenuto fu il grido di battaglia del primo futurismo russo. Il segno verbale era concepito come un'entità autonoma che organizza il materiale dei sentimenti e dei pensieri e non si limita a dar loro soltanto una forma. I futuristi dichiaravano di voler dare significato alla parola in base alla sua caratteristica grafica e fonetica. Di fatto si volle sciogliere il legame fra la forma esteriore e l'oggetto designato, emancipando la parola, come scriveva Aleksej E. Kručënych (1886-1968), dal suo tradizionale asservimento al significato. David D. Burljuk (1882-1967), uno dei più combattivi rappresentanti del primo futurismo russo, non esitò a denunciare «tutte queste chiacchiere sul contenuto e sulla spiritualità» come «il più grande delitto contro la vera arte» (Erlich 1966: 45). Come si legge nel manifesto intitolato *La parola come tale (Slovo kak takovoe)*, «noialtri, *bajači budetljane* [poeti futuristi], ci siamo sempre preoccupati più della parola che non della «Psiche», insudiciata e logorata dai nostri predecessori» (Vitale 1978: 111).

Questa rivolta contro il significato trovò espressione nello slogan della «lingua transmentale» (*zaumnyj jazyk*, da *za* «dall'altra parte di» e *um* «ragione»). I più accesi sostenitori di questa concezione furono Kručënych

e Vasilij V. Kamenskij (1884-1961), che provarono a scrivere versi costituiti soltanto di semplici e arbitrarie combinazioni di suoni.

Diverso è il caso di Velimir Chlebnikov (pseudonimo di Viktor V. Chlebnikov, 1885-1922), i cui versi sono, secondo un'acuta analisi di Jakobson, poesia dotata di una semantica "smorzata". L'unità di misura del bizzarro idioma di Chlebnikov non è il singolo suono o la sillaba ma il morfema, il quale deve avere un significato, anche solo potenziale. Il suo metodo preferito consisteva nello scomporre le parole comuni nei loro elementi morfologici che egli poi mescolava creando nuove unità linguistiche, definite neologismi poetici (Cfr. Erlich 1966: 46).

Essendo la lingua un sistema, ossia l'insieme delle relazioni esistenti tra le singole parti di un meccanismo complesso, Vinokur ritiene che sia la grammatica la sfera privilegiata d'innovazione e non il lessico. La *zaum'*, dunque, con il suo uso particolare dei suffissi e la deformazione dell'ordine delle parole ne è un tipico esempio. Ma Vinokur analizza anche il ruolo produttivo dei neologismi: molte parole a lui contemporanee suonano infatti *zaum'* se estrapolate dal proprio contesto (basti pensare ai nomi dei cinema o alle marche delle sigarette), così anche neologismi alla maniera di Chlebnikov e di Kručënych, come "bobeobi" e "euy", possono essere considerati lessemi ancora al momento senza referente, ma capaci di stimolare la società a creare nuovi contesti.

Cosa esattamente intenda Vinokur per "invenzione della lingua" si capisce nell'articolo *I futuristi – costruttori della lingua (Futuristy – stroiteli jazyka)*, in cui elabora la sua concezione in relazione agli esperimenti linguistici dei cubo-futuristi. Vinokur si trova al momento sotto una forte influenza tanto del costruttivismo quanto del carisma di Chlebnikov, perciò si spiega la spinta "ingegneristica" con cui affronta il tema della costruzione della lingua come azione cosciente e politica che richiede un alto livello di tecnica, la più ampia padronanza degli elementi della lingua e delle

costruzioni, una penetrazione di massa nel sistema della lingua, la capacità di fare buon uso in modo sfrenato delle leve e molle che formano il meccanismo della lingua.

Nel terzo capitolo si trattano le analisi di Vinokur su più livelli. Egli si dimostra uno studioso eclettico ed erudito e tra i suoi più rilevanti contributi vi è quello allo sviluppo della stilistica russa nella prima metà del Novecento. L'attività sua scientifica, molto produttiva e diversificata, ha apportato un cambiamento decisivo alla storia della filologia e della linguistica russa.

Non a caso Vinokur è uno dei primi a far conoscere in Russia l'opera di Ferdinand de Saussure (1857-1913) (Cfr. Depretto 1982). Già Jean Baudouin de Courtenay (1845-1929), professore all'università di Pietroburgo fra il 1900 ed il 1918, aveva incentrato il proprio insegnamento sullo studio della lingua come sistema di segni, ed era giunto ad una visione molto simile a quella saussuriana. Fra i fondatori della scuola formale vi erano inoltre due fra i più entusiasti e brillanti allievi dello stesso Baudouin: Lev P. Jakubinskij (1892-1945) ed Evgenij D. Polivanov (1891-1938).

Negli anni Venti Vinokur sostiene la necessità di uno stretto rapporto fra linguistica e scienza letteraria: per questo la maggior parte dei suoi lavori è dedicata a questioni di stilistica. Quando nel 1923 lamentava «il fatto forse più deplorabile nella storia della linguistica russa», si riferiva al fatto che, sette anni dopo la sua prima pubblicazione, erano disponibili nell'intera Mosca soltanto due o tre copie del *Corso di linguistica generale* di Saussure. Tale era la curiosità sulle nuove idee di Saussure tra gli studenti sovietici che Vinokur considerò la traduzione del volume in russo «una necessità vera e propria».

Vinokur sosteneva la necessità di una fusione tra linguistica e poetica, che poi era anche il principio basilare del MLK: prima di tutto, l'arte consisterebbe nel superare il materiale, nel conferirgli una forma che dia

come risultato oggetti dotati di espressività, per cui è anche necessario studiare i procedimenti per mezzo dei quali al materiale viene conferita una forma. In *Poetica. Linguistica. Sociologia. (Compendio metodologico)* (*Poétika. Lingvistika. Sociologija (Metodologičeskaja spravka)*, 1923), Vinokur tentando di definire l'oggetto della poetica muove delle critiche alle teorie saussuriane. Ciò che in arte esercita su di noi un'impressione estetica è l'espressione stessa, indipendentemente da ciò che viene espresso, perciò individua nella poetica il tipico orientamento della lingua sull'espressione; affermando la coincidenza tra la dicotomia *langue/parole* con l'opposizione «lingua generalmente intesa/stile individuale dell'autore», Vinokur afferma che la linguistica si interessa alla lingua come fenomeno sociale che presuppone prima di tutto l'atto comunicativo; invece la poetica, che riguarda l'uso individuale che viene fatto della lingua, è il momento fondamentale che definisce l'arte e può servire non solo per comunicare, ma anche per l'espressione stessa in quanto tale, senza avere affatto altri scopi. Quest'orientamento all'espressione è proprio il criterio fondamentale per distinguere la lingua poetica dalla lingua pratica, da quella emozionale e così via. Egli tenta inoltre di precisare il confine che separa la poetica dalla stilistica: solo nella costruzione poetica la parola non è più un segno, una semplice forma, e diventa una cosa con una propria struttura, «i cui elementi vengono ricontati e raggruppati in insiemi diversi ad ogni nuovo enunciato poetico» (Cfr. Vinokur 1965; Sini 2011; Cadamagnani *et al.* 2013).

Come sostiene Vinokur nel primo articolo pubblicato sul «Lef», *I futuristi – costruttori della lingua*:

[...] dato che la storia della letteratura ha a che fare con opere d'arte, per dirla semplice, fatte di lingua; dato che essa non ha a che fare con ciò che è espresso ma con come è espresso (e in più, ovviamente, questo “come” è del tutto definito

dalla lingua), allora la storia della letteratura si pone nei confronti della linguistica come una parte del tutto. In altre parole, la storia della letteratura diventa “linguistica poetica”. Perciò essa, così come la linguistica pratica [...] include in sé i comparti della fonetica, della grammatica, della semasiologia e del lessico. Ma, è ovvio, la poetica si distinguerà dalla linguistica pratica per il primo punto di vista. A questo riguardo essa dovrà esser costruita sì nei metodi linguistici, ma in stretta connessione con la teoria generale delle arti (Šapir 2013: 336-337).

Vinokur nota per questo motivo delle lacune nel *Corso di linguistica generale* e in particolare quella ambiguità fondante, lasciata da Saussure in eredità alla linguistica e alla semiotica, tra una *langue* considerata in se stessa e per se stessa e una *langue* che non può essere concepita né afferrata se non nelle sue relazioni con l’attività e la memoria storica di una massa parlante. Proprio queste sembrano essere le difficoltà che presto incontrano i formalisti nel momento in cui devono fare i conti con la storia della letteratura.

Al centro degli interessi di Vinokur rimane comunque la storia della lingua letteraria russa intesa come stilistica storica. Egli sottolinea la necessità di correlare i principi statici (approccio sincronico) e dinamici (approccio diacronico) dello studio della lingua, in modo tale che sia possibile studiare tanto le lingue moderne quanto le lingue antiche sia in senso sistemico sia nella loro continuità storica. La sincronia non va quindi trattata come acronia, piuttosto come una condizione della lingua in cui sono compresenti arcaismi e neologismi. Vinokur considera perciò la stilistica come una disciplina a sé stante, che si occupa specificamente dei diversi usi o stili della lingua, intendendo per stile una «sovrastuttura» del parlante sui canoni della lingua. È una nuova epoca nella scienza linguistica in cui ha un nuovo ruolo anche la filologia: essa ricorda che la parola è il prototipo di tutta la cultura spirituale, avvicina il lavoro specialistico della linguistica agli interessi sociali e di cultura generale nel campo della lingua.

Primo Capitolo

Il Circolo linguistico di Mosca

Quando si parla di formalismo russo di solito si fa riferimento solamente all'OPOJAZ, ritenuta da molti studiosi il nucleo principale del movimento formalista russo in generale, motivo per cui il Circolo linguistico di Mosca, centro organizzativo e intellettuale del formalismo moscovita, per molto tempo è rimasto nell'ombra. Ancora oggi viene sottovalutato l'importante contributo che esso ha apportato allo sviluppo delle discipline linguistico-filologiche e teorico-letterarie ma «si deve in modo particolare al gruppo russo-ceco, formatosi a Praga nel 1926 a simiglianza del Circolo moscovita, se queste idee vivificanti hanno potuto entrare nella circolazione mondiale» (Jakobson 1968: 9).

1. Il MLK e l'OPOJAZ

Il gruppo moscovita del MLK, d'orientamento più linguistico e funzionalista, e l'OPOJAZ, d'orientamento più poetologico e letterario, hanno rappresentato fin dall'inizio la polarizzazione interna del formalismo (Hansen-Löve 1989: 701). Ma le due organizzazioni e i loro membri non erano affatto due realtà isolate, nonostante ci sia chi sostiene, come Michail L. Gasparov, che «operavano in ambiti talmente opposti che a stento notavano la presenza gli uni degli altri, lanciandosi solo di sfuggita qualche frecciata» (Pil'sčikov

2011: 80). In realtà entrambi i gruppi operavano a partire da una comune base di poetica teorica e di linguistica e molti membri partecipavano alle sedute dell'uno e dell'altro gruppo.

Non v'era alcuna dottrina, eravamo soltanto dei ricercatori che si chiedevano come studiare il linguaggio poetico. [...] C'era inoltre una profonda differenza tra la corrente moscovita e quella di Pietrogrado [...]: da una parte il nostro Circolo, dall'altra un gruppo nato verso il 1916-1917 a Pietroburgo, chiamato OPOJAZ, Società per lo studio del linguaggio poetico. È strano, ma all'inizio partecipai ad entrambe le istituzioni. La prima seduta del futuro OPOJAZ (non aveva ancora preso questo nome), si tenne a casa di Brik; erano stati invitati Èjchenbaum, Polivanov, Jakubinskij, Šklovskij e io che in quel momento mi trovavo a Pietroburgo. Fu una cena a base di *bliny* e vodka, in cui discutemmo sul modo migliore per incontrarsi e intensificare la ricerca. Poi cominciarono le prime riunioni. Partecipai ad entrambe le società sin dall'inizio, e credo di essere stato il solo. In seguito vi furono intensi scambi tra i due gruppi (Jakobson 1989: 38-39).

Lo studioso Igor' A. Pil'sčikov ha individuato almeno sei punti comuni più o meno a tutti i formalisti. Primo fra tutti, la contrapposizione tra linguaggio poetico e linguaggio pratico, elaborata «nelle prime raccolte dell'OPOJAZ (gli articoli di L. Jakubinskij) e che costituì il punto di partenza del lavoro dei formalisti sui problemi fondamentali della poetica» (Èjchenbaum 1968b: 37). In secondo luogo, secondo la nota definizione di Roman Jakobson, la «teoria della violenza organizzata della forma poetica sulla lingua»: il linguaggio poetico nasce cioè dalla deformazione di quello pratico (Èjchenbaum 1968b: 59). Il terzo punto in comune è il concetto di arte come «artificio» (*priëm*), da cui prende il titolo il famoso articolo di Viktor Šklovskij del 1917, definito da Boris Èjchenbaum «una sorta di manifesto del metodo formale»: nell'arte «come?» e «a quale scopo?» sono più importanti di «cosa?» e «perché?»; l'interesse per la domanda «come?», fra l'altro, avvicinerebbe il formalismo russo all'avanguardia artistica russa (Cfr. Èjchenbaum 1968b; Šklovskij 1968; Idem 1966; Steiner 1991). Vi è poi l'idea che il compito della teoria letteraria sia lo studio immanente della

serie letteraria, ovvero che l'oggetto della teoria letteraria come scienza sia la «letterarietà», per usare ancora un'espressione di Roman Jakobson (Cfr. Èjchenbaum 1968b). Tutti i formalisti condividevano poi la tendenza ad avvicinare tra loro la linguistica e la teoria letteraria e, infine, ciò che davvero accomunava tutti i formalisti era l'aspirazione a trasformare lo studio della letteratura in una scienza rigorosa.

Mentre i pietrogradesi si avvicinarono alla poetica dalla teoria letteraria, invece i moscoviti erano più propensi allo studio della linguistica. Queste affermazioni sono confermate dallo stesso Jakobson, secondo cui fin dall'inizio della sua attività il Circolo si prefisse il compito di sviluppare questioni di linguistica, intesa come scienza del linguaggio nelle sue varie funzioni, tra cui, innanzitutto, l'analisi del linguaggio poetico (Jakobson 1966).

Sia l'OPOJAZ che il MLK sostenevano una stretta interazione di sapere linguistico e letterario. Nonostante questa base comune, svilupparono approcci diversi: mentre il MLK era più orientato verso la linguistica, per l'OPOJAZ, la linguistica era semplicemente una disciplina connessa e utile da cui potevano essere tratte innovazioni metodologiche nello studio della letteratura. L'OPOJAZ mirava più del MLK a stabilire scienza letteraria come una disciplina autonoma; per il MLK, la poetica era soltanto una particolare branca di una linguistica intesa in senso generale (Pil'sčikov 2011: 99).

Roman Jakobson, attivo membro di entrambe le organizzazioni, una volta emigrato in Cecoslovacchia, fondò nel 1926 il Circolo linguistico di Praga (*Pražsky lingvistický kroužek*, *le Cercle linguistique de Prague*), non a caso con evidenti richiami all'omonimo circolo moscovita.

Il termine «circolo» ha una tradizione particolare nella storia della cultura russa [...] e apparve per la prima volta in russo nel periodo che seguì la rivoluzione decabrista, poco prima del 1830; i verbali della polizia segreta riportavano: «Attenzione ai circoli». La parola ha conservato questa sfumatura di

organizzazione ufficiosa che favorisce i dibattiti improvvisati, in cui si cercano nuove idee, nuove soluzioni. Ecco perché l'adozione del termine da parte nostra non ha sorpreso nessuno. Che cosa facevamo? Il primo programma, quello inviato a Šachmatov, parlava già chiaro: cercavamo nuovi metodi per la scienza del linguaggio, soprattutto per quella del linguaggio poetico e per lo studio del folklore (Jakobson 1989: 30-31).

Per Steiner «lo stretto legame fra la Scuola praghese e il Formalismo russo è fuor di questione»: oltre ad avere membri comuni, fra i quali Bogatyrëv e Jakobson, il nome del gruppo di Praga venne forgiato «consapevolmente» su quello del ramo moscovita della scuola formalista – Circolo linguistico di Mosca. Inoltre «numerosi formalisti di spicco (Tomaševskij, Tynjanov e Vinokur) tennero conferenze presso il Circolo di Praga, familiarizzando così gli studiosi cechi ai risultati della loro ricerca (Steiner 1991: 34).

È da qui che prendono l'avvio il post-formalismo e lo strutturalismo che in poco tempo diventeranno noti prima in tutta Europa e poi, grazie soprattutto all'ulteriore partenza di Jakobson, anche negli Stati Uniti.

Questo rimescolamento del formalismo era agevolato dall'indeterminatezza del termine strutturalismo, coniato da Roman Jakobson nel 1929, in occasione del Primo Congresso Internazionale di Slavistica. L'opera del Circolo linguistico di Praga, in quanto nuovo metodo di ricerca, costituiva l'esemplificazione più adatta dello strutturalismo nel campo della linguistica e della poetica. Col definire lo strutturalismo in modo così ampio, però, Jakobson finiva per creare una sorta di sovrapposizione sfalsata tra formalismo e strutturalismo. Avvenne così che quello che in precedenza era stato considerato un unico movimento teorico improvvisamente si divise in due (Ivi: 37).

2. Il Circolo linguistico di Mosca

Il Circolo linguistico di Mosca è stato il vero centro organizzativo e intellettuale del formalismo russo e fu attivo negli stessi anni dell'OPOJAZ. Questo era un gruppo più eterogeneo di quello di Mosca, poiché rappresentava una coalizione di due gruppi distinti: i professionisti dello studio del linguaggio della scuola di Baudouin de Courtenay e i teorici della letteratura che tentavano di risolvere i problemi fondamentali della loro disciplina servendosi della linguistica moderna. Il primo intervento programmatico di Viktor Šklovskij risale già al 1914 ma la Società pietrogradese inaugurò ufficialmente la propria attività nel 1916 e cessò di esistere dopo il 1923 (Cfr. Èjchenbaum 1968b: 31; Šklovskij 2010). Il Circolo linguistico di Mosca nacque nel 1915 e sopravvisse fino al 1924 (Cfr. Jakobson 1966: 361-362).

Durante il primo corso che seguii al dipartimento di linguistica dell'università di Mosca, incontrai molti giovani studenti. Discutemmo a lungo sui problemi di linguistica e – particolare interessante – su quelli dell'arte poetica, decidendo di incontrarci più spesso. Penso di essere stato il più giovane tra loro. Fu allora che proposi la creazione di questo circolo. La prima volta che ci riunimmo nella sala da pranzo dei miei genitori, eravamo circa una decina di giovani studenti. Ci dicemmo solo che, vista la situazione dell'epoca, era pericoloso tenere un circolo. C'era la guerra e potevamo attirare l'attenzione della polizia su di una organizzazione che non era stata autorizzata; c'erano già stati altri esempi. Avere un permesso non era semplice, ma trovammo il sistema: esisteva un comitato dialettologico dell'Accademia delle Scienze al quale potevamo partecipare come uditori. Quando raccontai al presidente la nostra storia, egli disse: «Vedremo come legalizzare la situazione». Doveva scrivere al segretario dell'Accademia, a Pietroburgo, al grande linguista russo, massimo specialista di storia della lingua, Šachmatov. Questi accettò, ricevemmo persino una sua lettera, disse che il nostro circolo si sarebbe chiamato gruppo di studenti di lingua russa associati al comitato dialettologico dell'Accademia. Era il titolo ufficiale, e con questo facemmo la nostra comparsa nel 1915. Ma tra di noi ci chiamavamo «circolo», e, subito dopo la rivoluzione, siamo tornati al nostro vero nome, cioè Circolo linguistico di Mosca (Jakobson 1989: 30-31).

Il Circolo venne quindi fondato da alcuni giovani filologi dell'Università di Mosca e ufficialmente operava presso la commissione di Dialettologia dell'Accademia delle Scienze (*Moskovskaja dialektologičeskaja komissija* – MDK), alcuni membri della quale, come Dmitrij N. Ušakov (1873-1942), Nikolaj N. Durnovo (1876-1937) e Viktor K. Poržezinskij (1870-1929), prendevano parte alle sedute. L'accademico Aleksej A. Šachmatov (1864-1920) fondatore, nel 1903, della stessa commissione, nonché segretario del Dipartimento di lingua e letteratura russa dell'Accademia Imperiale delle scienze ratificò lo statuto ufficiale del Circolo, la cui bozza era pronta già nel 1914, che però è datato 21 giugno 1919. Il principale obiettivo dell'organizzazione riguardava problemi che non erano soltanto di stretto interesse linguistico: nei primi due anni si occupò soprattutto dei dialetti e del folklore russi, ma ben presto passò dalla semplice raccolta di dati linguistici alle discussioni metodologiche riguardo l'analisi sia del linguaggio poetico che del linguaggio comune (Cfr. Cadamagnani 2012). Con il consolidarsi della posizione metodologica i problemi del linguaggio poetico acquistavano importanza sempre maggiore. Sulle venti relazioni lette nel corso delle riunioni del Circolo durante l'anno accademico 1918-1919, ben quindici trattavano o di storia o di teoria della letteratura (Erlich 1966: 67). Le conferenze si concentravano sulla struttura e sulla grammatica del linguaggio poetico quale ambito centrale della struttura linguistica del linguaggio in genere (Cfr. Hansen-Löve 1989).

Quanto alla questione delle fonti [...] si trattava di ricercatori che affrontavano il problema da angolazioni diverse, provenivano da campi differenti, e pur potendo citare fonti che hanno ispirato l'uno o l'altro personaggio, non vedo fonti comuni. Ad esempio, ora si parla molto dell'influenza del futurismo in senso lato e in particolare dell'attività del Circolo linguistico di Mosca e dell'OPOJAZ. Tra coloro che erano molto legati al movimento futurista, vi era il presidente dell'OPOJAZ, Šklovskij, e il presidente del Circolo linguistico di Mosca, cioè io. Ma c'erano anche delle persone che venivano dai gruppi simbolisti e acmeisti o da gruppi

accademici che non avevano alcun rapporto diretto con l'arte e la poesia dell'epoca (Jakobson 1989: 38-39).

Il primo presidente del MLK fu appunto Roman Jakobson, il quale rimase in carica fino al 1920, quando lasciò la Russia («[...] doveva essere un distacco provvisorio – ma divenne definitivo», scrive Todorov; cfr. Ivi: 6). A lui seguirono Michail N. Peterson (1885-1962) dalla fine di gennaio al settembre 1920, il compagno d'università di Jakobson, Aleksej A. Buslaev (1897-?) fino all'ottobre 1922, Grigorij Vinokur fino al marzo 1923 e infine Nikolaj F. Jakovlev (1892-1974) fino al novembre 1924. Hansen-Löve nota che i «membri dirigenti» furono anche Pëtr Bogatyrëv, Osip M. Brik (1888-1945) e indirettamente Boris Tomaševskij (Cfr. Hansen-Löve 1989).

Tra i membri dell'organizzazione si trovano il poeta e teorico della versificazione Sergej P. Bobrov (1889-1971), il puškinista Sergej M. Bondi (1891-1983), il critico e letterato Osip Brik, il medievista Boris I. Jarcho (1889-1942), il teorico del verso Maksim M. Kenigsberg (1900-1924), i linguisti Aleksandr M. Peškovskij (1878-1933), Evgenij Polivanov, Aleksandr A. Reformatskij (1900-1978), Nikolaj S. Trubeckoj (1890-1938), il linguista e traduttore Aleksandr I. Romm (1898-1943), la linguista e teorica della letteratura Rozalija O. Šor (1894-1939), il filosofo Gustav G. Špet (1879-1937), lo psicolinguista Nikolaj I. Žinkin (1893-1979), nonché i folkloristi Jurij M. Sokolov (1889-1941) e Pëtr Bogatyrëv, il quale fu anche uno dei fondatori del gruppo. Inoltre, furono ammessi a far parte del MLK anche i membri della Società pietrogradese Viktor Šklovskij, Jurij Tynjanov (divenuto membro del MLK solo formalmente), Sergej I. Bernštejn (1892-1970), che però si trasferì a Mosca soltanto nel 1931, Viktor M. Žirmunskij (1891-1971) e Boris Tomaševskij. Nel 1920 il circolo contava più di trenta membri effettivi, senza dimenticare poeti come Majakovskij, Boris L. Pasternak (1890-1960), Osip È. Mandel'stam (1891-1938) e Nikolaj N.

Aseev (1889-1963).

Uno dei principali prosecutori della tradizione del MLK nella filologia russa contemporanea, Maksim I. Šapir, scriveva:

Il MLK fu forse la più importante unione di filologi russi sia per la costellazione di talenti di spicco che per l'influenza esercitata sullo sviluppo del pensiero filologico e, infine, per il suo potenziale scientifico che attende ancora di essere valorizzato. Il contributo del MLK alla linguistica e alla poetica del XX secolo, non solo nazionale ma mondiale, non è comparabile con nessun altro. Tuttavia, l'assenza di propri organi di stampa e di una base editoriale, la mancanza – nel modo di organizzare l'attività scientifica – di atteggiamenti avanguardistici che dessero nell'occhio, nonché le profonde contraddizioni interne hanno fatto sì che il simbolo del formalismo russo sia diventato l'a tutti noto OPOJAZ, quando invece le basi per una nuova filologia venivano poste in seno al MLK (Pil'ščikov 2011: 84).

Nell'Istituto di lingua russa dell'Accademia Russa delle Scienze (*Institut russkogo jazyka* – IRJa RAN) si conserva ancora oggi l'archivio del MLK, che comprende i protocolli e le discussioni degli interventi per un totale di 412 fogli manoscritti e dattiloscritti, di cui ad oggi è stata pubblicata solo una minima parte (Ibidem).

Nel 1921 Jakobson presenta un saggio sulla poesia di Chlebnikov, che conteneva, oltre ad un'analisi approfondita delle tecniche poetiche di Chlebnikov, un primo tentativo di definire la posizione formalista in materia di poesia e di critica letteraria, giungendo alla conclusione che lo studioso di poesia avrebbe dovuto rifarsi alla scienza del linguaggio. Ma a molti questo sapeva troppo di «imperialismo linguistico» e si venne a creare una divisione, dapprima fra Mosca e Pietrogrado che portò poi a una vera e propria frattura fra “estremisti” e “moderati” (Erlich 1966: 99). Boris V. Gornung (1899-1976), Aleksandr Buslaev, Maksim Kenigsberg, Nikolaj Žinkin e Nikolaj N. Volkov (1897-1974) formano il circolo *Ars Magna*, con lo scopo di trattare non solo di linguistica ma anche di questioni

prettamente filosofiche, e iniziano a pubblicare a partire dal 1925 la raccolta *Il quartetto* (*Kvartet*), con influenze delle idee di Gustav Špet. Tuttavia, guadagnando la presidenza del MLK Buslaev e Gornung, anche il programma dell'attività del Circolo riceve un'impronta anti-formalista: tra il 1921 e il 1922 la scissione è ormai definitiva, le sedute trattano esclusivamente specifiche questioni linguistiche di carattere puramente empirico. Quando alla fine del 1922 Vinokur torna dall'estero, il MLK non è più un gruppo unitario. I membri del MLK continueranno la loro attività all'interno dell'Accademia Russa delle Scienze Artistiche (*Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennych nauk* – GACHN), mentre il lavoro degli *opozovcy* proseguirà nell'ambito dell'Istituto statale di storia delle arti (*Gosudarstvennyj institut istorii iskusstv* – GII) (Cfr. Cadamagnani 2012: 33-34).

3. Il panorama linguistico

Fino alla rivoluzione di Ottobre non si può dire che ci fossero differenze sensibili di indirizzi e di scuole fra la linguistica russa e quella degli altri paesi; tutt'al più si poteva notare in Russia una certa predilezione per la discussione dei problemi teorici. Tra gli indirizzi di pensiero più importanti, notevole influenza esercitò la «scuola psicologica» che ebbe a capo Aleksandr A. Potebnja (1835-1891), il quale non dà particolare significato alla parte sonora della forma ma «considera la forma del linguaggio l'unico oggetto dello studio della grammatica» (Risaliti 1977: 185). Una certa influenza venne esercitata anche dalla cosiddetta «scuola di Kazan» promossa dal linguista polacco Jean Baudouin de Courtenay, il quale elaborò la teoria del fonema. Infine notevole importanza ebbe la «scuola di Mosca» con a capo Filipp F. Fortunatov (1848-1914), che «esamina la

forma come espressione sonora di certi significati, facendo attenzione ai processi psicologici che trovano la loro espressione sonora nelle forme del linguaggio» (Ibidem). Fortunatov era ritenuto nell'ambito degli studi indoeuropei il primo neogrammatico russo, però rifiutava l'idea di un'unica lingua indoeuropea primordiale, contrapponendovi piuttosto l'ipotesi di una lingua frammentata in vari dialetti e dalla storia più complessa. Il suo pensiero dominò durante la prima metà degli anni Dieci e fu tra i primi studiosi a proporre un metodo di tipo comparativo per indagare anche la dimensione sincronica dei legami genealogici nello studio delle varie lingue. Piuttosto che limitarsi a una semplice analisi, egli proponeva di approfondire le analogie e le differenze linguistiche che derivavano dall'azione di condizioni fisiche e spirituali di natura più o meno simile e mostrava una particolare attenzione per l'aspetto sociale della lingua. Nella sua teoria generale della grammatica, intesa come la scienza delle forme del linguaggio, un ruolo di primo piano rivestono le ricerche morfologiche (Cfr. Cadamagnani 2011).

Ciò che accomunava la scuola linguistica formale di Mosca nel suo insieme era l'interpretazione del concetto di «forma» quale espressione sonora del significato, per cui le forme del linguaggio venivano studiate facendo attenzione ai processi psicologici che vi si manifestano.

A San Pietroburgo nel 1921 veniva fondato presso l'Accademia Russa delle Scienze l'Istituto di studi jafetici (*Institut jafetidologičeskich izyskanij*) dietro la spinta dell'accademico Nikolaj Ja. Marr (1865-1934), già noto anche in occidente in qualità di specialista di filologia armena e georgiana. Marr si apprestava a rivoluzionare gli studi linguistici, accostando al metodo storico-comparativo quello paleontologico. Le lingue venivano da lui distinte in quattro stratificazioni cronologiche in funzione della loro epoca di origine e del loro stadio di sviluppo. Oltre al ceppo semitico e a quello indoeuropeo, Marr individuava inoltre una terza classe di lingue,

quella «jafetica», in cui riuniva tutte le lingue caucasiche e dell'area mediterranea e dell'Asia occidentale, considerata in senso genealogico; arrivò perfino a sostenere che le lingue che precedono quelle indoeuropee fossero di tipo jafetico e che la famiglia indoeuropea non sia che una successiva trasformazione della famiglia jafetica. La teoria jafetica si sarebbe presto trasformata nella più nota “nuova teoria del linguaggio” di Marr, la quale negava l'autonomia dei fenomeni linguistici a ogni livello e considerava il linguaggio unicamente come un riflesso della storia e della cultura materiale, a cui veniva attribuita una natura marcatamente classista. Marr avrebbe messo così in crisi il concetto di lingua nazionale (Cfr. Tagliavini 1982; Cadamagnani 2012).

Un'ultima importante unione di studiosi fu la sezione etnografica della Società imperiale degli amanti delle scienze naturali, dell'antropologia e dell'etnografia (*Imperatorskoe Obščestvo ljubitelej estestvoznaniija, antropologii e ètnografii*) presso l'Università di Mosca, diretta dal 1881 dall'accademico Vsevolod F. Miller (1848-1913), a cui presero parte i giovani studenti Pëtr Bogatyrev, Nikolaj Trubeckoj, Roman Jakobson, Nikolaj Jakovlev e Boris Jarcho. Non a caso nello statuto del MLK l'obiettivo principale del Circolo è lo studio delle questioni più generali legate all'etnografia e alla linguistica. Ma tra gli interventi che si succedono negli anni che vanno dal 1918 al 1923, è evidente una «straordinaria molteplicità di interessi filologici» (Cadamagnani 2011: 72); si affiancano alle riflessioni di poetica teorica e alle ricerche sul folklore l'analisi dei «procedimenti» (*priëmy*) artistici e della struttura poetica. La varietà di interessi cela in realtà una profonda differenza generazionale, la quale, come ben spiega Boris Gornung, il più delle volte giustifica le apparenti contraddizioni di questo movimento:

Ribadendo la nostra più grande estraneità alla generazione immediatamente precedente, dobbiamo tuttavia fare le dovute riserve. Non tutto lo «spirito» degli anni Dieci ci era estraneo; per tanti aspetti cercavamo di portare avanti e sviluppare molto di ciò che aveva caratterizzato quel periodo: l'acmeismo e il futurismo (sia l'uno che l'altro ampiamente rivisitati), le correnti filosofiche, al cui centro si erigeva la figura di Gustav G. Špet, il «modernismo» nella percezione della cultura antica che era giunto a noi da Innokentij Annenskij, Vjačeslav Ivanov e Faddej Zelinskij e molto altro ancora. Ma, accanto a questi fatti della vita spirituale degli anni Dieci, che noi accettavamo (pur apportandovi tutte le «modifiche» in linea con lo spirito del nostro tempo), dominava nella nostra percezione della storia recente anche dell'altro: non l'acmeismo, né il futurismo, ma gli epigoni della poesia postsimbolista (seppur distrutti nelle *Pis'ma o russoj poëzii* [Lettere sulla poesia russa] di Gumilëv) e il gretto (ai nostri occhi) snobismo culturale dei «Mercurii moscoviti» e dei loro parentucoli spirituali Pietroburghesi; non la filosofia di Špet, bensì il pantano neokantiano di «Logos», l'antroposofia di Andrej Belyj, l'oscurantismo di Berdjaev, Il'in, Bulgakov & Co. ecc. ecc. Da noi tutto ciò non poteva essere definito altrimenti che «zavorra da quattro soldi» (Ivi: 73).

I «Mercurii moscoviti» (*Moskovskie merkurii*) sono Boris Jarcho, Nikolaj N. Ljamin (1892-1941), i fratelli Michail A. (1887-1940) e Fedor A. Petrovskij (1890-1978) e Boris R. Vipper (1888-1967), i quali redassero le *Raccolte del Mercurio di Mosca sulla storia della letteratura e dell'arte* (*Sborniki Moskovskogo Merkurija po istorii literatury i iskusstva*), ma ne pubblicarono soltanto un numero nel 1917 suddiviso in due sezioni: la prima raccoglieva alcune traduzioni come *I fiori del male* di Baudelaire, *l'Epitalamo* di Catullo e *Il sogno di Scipione* di Cicerone, nonché alcuni frammenti delle biografie di trovatori provenzali e interventi critici; la seconda sezione era invece interamente dedicata alle arti figurative (Ibidem). Adottando invece l'approccio fenomenologico di Gustav Špet, Gornung, Aleksej Buslaev e Maksim Kenigsberg abbandonano il MLK e vanno a formare, come abbiamo visto, il circolo filosofico *Ars Magna*. Nasce inoltre la rivista «Hermes», i cui quattro numeri furono pubblicati a Mosca per un totale di 12 copie ciascuno e diffusi anche a Pietrogrado tra il 1922 e il 1924, e che, nonostante l'orientamento anti-futurista e

fenomenologico della redazione, può senz'altro essere considerata il primo vero organo editoriale del MLK: tra le sue pagine comparvero infatti anche alcuni interventi di formalisti moscoviti più ortodossi come Michail Petrovskij, Boris Tomaševskij e lo stesso Boris Jarcho. Tra il 1924 e il 1925 le idee di Špet esercitarono una profonda influenza anche su un altro rappresentante del Circolo moscovita, Grigorij Vinokur, che insieme all'amico Filipp M. Vermel' (1898-1938) portò alle stampe un almanacco letterario molto affine alla linea di «Hermes», *Pari e dispari* (*Čět i nečět*) di cui uscì però soltanto un numero nel 1925 (Ivi: 74).

Durante i primi anni dalla rivoluzione, si era preferito ignorare o minimizzare la “minaccia” formalista. Nel 1924 si preparò invece una massiccia offensiva marxista sottoponendo gli assunti metodologici della scuola formalista a un severo esame critico. Lev Trockij riconobbe però l'utilità di certi lavori, nonché dei metodi dei formalisti, nonostante si fosse pronunciato dapprima duramente contro la scuola formale in un articolo pubblicato prima sulla «Pravda» e poi inserito nel suo libro *Letteratura e rivoluzione* (*Literatura i revoljucija*, 1923) sosteneva che la scuola formale rappresentava la prima scuola scientifica dell'arte, avendo trasferito la teoria dell'arte, e in parte l'arte stessa dalla condizione di alchimia sulle posizioni della chimica, grazie agli sforzi di Šklovskij (Cfr. Trockij 1973).

Dalla fine degli anni Venti, i formalisti iniziano a subire le pesanti conseguenze della dittatura marxista, e sono costretti a rinnegare gli studi compiuti e a intraprendere nuovi mestieri (insegnamento delle lingue straniere e correzione di bozze), subendo inoltre soprusi, persecuzioni, deportazioni, l'umiliazione della prigionia e la morte violenta. Nella seconda metà degli anni Venti vengono perciò assunte delle posizioni di ripiego da parte dei teorici formalisti, dimostrando i chiari segni di crisi relativi ai metodi e alle finalità del movimento. Secondo Erlich si deve soltanto a Jakobson e Tynjanov, con un articolo del 1928 apparso sulla

rivista «Novyj Lef», l'unico tentativo serio di rivedere il formalismo in termini quasi strutturalistici, ma le tesi proposte non furono mai elaborate.

Il 1930 rappresentò una svolta decisiva nella storia delle lettere sovietiche. Mentre veniva varato il primo piano quinquennale, il partito affidò all'Associazione sovietica degli scrittori proletari (*Rossijskaja Associacija Proletarskich Pisatelej* – RAPP), che rappresentava la più dogmatica corrente letteraria, il compito di uniformare la critica sovietica. Ogni interpretazione “non ortodossa” della visione marxista della letteratura fu messa al bando, i formalisti furono attaccati ferocemente con la sola possibilità di tacere o di riconoscere «con franchezza» i propri errori. Šklovskij fu paradossalmente il primo ad abiurare pubblicamente la dottrina dell'OPOJAZ, attraverso un articolo pubblicato nel 1930 sulla «Literaturnaja gazeta» che portava il titolo significativo *Monumento a un errore scientifico* (Cfr. Erlich 1966).

Anche se l'estinzione della scuola formalista non portò con sé la scomparsa dalla scena letteraria russa dei suoi principali rappresentanti, questi furono costretti a rinunciare a ogni lavoro teorico e a dedicarsi ad un'attività letteraria meno rischiosa.

Victor Erlich sostiene che la fine prematura del formalismo sia dovuta al fatto che «i critici della scuola formalista non fecero più sentire la loro voce non perché mancassero loro le idee ma perché qualsiasi idea che ancora potessero avere era a priori giudicata inaccettabile» (Ivi: 11). L'irrigidirsi delle posizioni marxiste di fronte al movimento formalista nasceva non soltanto dalla lotta per il monopolio della cultura letteraria russa, ma anche dal fatto che molte delle tesi formaliste risultavano in flagrante contraddizione con l'interpretazione marxista della letteratura. Inoltre il tono aggressivo e insolente dei manifesti formalisti suonò come un'altra offesa per i critici marxisti e fornì loro una facile bersaglio (Ivi: 105).

I lavori e le attività successive dei formalisti, che sopravvissero tutti di

decenni alla «fine» del formalismo storico e operarono in tal modo come propagatori viventi delle proprie «opere giovanili» a livello nazionale e internazionale fecero da ponte che, passando per il «periodo scuro» degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta, collegò il formalismo della «prima generazione» ai discepoli e ai rappresentanti dello strutturalismo e della semiotica sovietica, e permise a questa avanguardia veramente scientifica di non rimanere prigioniera della giovinezza del nostro secolo, ma di continuare a vivere in seno alla scienza dell'arte e della letteratura proprie dei nostri giorni (Hansen-Löve 1989: 703). Infatti se in Unione Sovietica il formalismo, soffocato nella sua evoluzione, non era più riuscito a superare la crisi in cui si dibatteva, alcune delle tesi formaliste ebbero modo di svilupparsi in Cecoslovacchia, non ancora dominata dal dogma marxista. In particolare, si deve molto a Roman Jakobson, i cui lavori incontrarono dapprima molte resistenze ma poi a poco a poco si imposero ed egli conobbe successo e fama. Egli fece di tutto perché l'opera dei colleghi rimasti in Russia circolasse in Occidente, contribuendo così indirettamente a migliorare le loro condizioni in patria.

[...] Propp, autore nel 1928 di una straordinaria *Morfologia della fiaba*, era rimasto completamente nell'ombra; nel 1944 Jakobson ne parla nelle sue lezioni a New York (si sa che Lévi-Strauss andava ad ascoltarlo); poi nel 1958 fa tradurre e pubblicare il libro in inglese; la seconda edizione russa apparirà solo nel 1969, ma alla fine della sua vita Propp diventa famoso anche in Unione Sovietica (Jakobson 1989: 6).

Le ricerche strutturali e semiotiche, che a partire dagli anni Sessanta hanno contribuito alla ricezione del formalismo russo nelle varie culture occidentali, si sono limitate a rivendicare un rapporto di filiazione diretta con la scuola. Escludendo l'attenzione rivolta maggiormente dai ricercatori alla grammatica poetica di Jakobson, al procedimento dello straniamento

(*ostranenie*), alla tecnica stilistica dello *skaz* e alle funzioni narrative, non si trova il nesso tra i due movimenti. L'eminente filologo russo Maksim I. Šapir è stato tra i primi a individuare un anello di collegamento nei lavori della scuola formale moscovita e a spiegare perché l'indirizzo metodologico di questa possa essere definito «pre-strutturalista»:

Così come i formalisti pietrogradesi, anche i moscoviti ritenevano che «l'analisi dell'arte consistesse nell'analisi delle forme di espressione, delle forme verbali» [«Hermes», n. 2, 1922, p. 113], anche solo per il fatto che il significato non può essere percepito altrimenti che nella forma e attraverso la forma. Tuttavia, l'uso del termine «formalismo» in riferimento al Circolo linguistico di Mosca impone un alto grado di convenzionalità. Il formalismo intende il contenuto come forma e cerca una formalizzazione del contenuto; lo strutturalismo vede la forma come contenuto e mira a una contenutizzazione della forma. Nel primo caso il contenuto è preso come una realtà data [*dannost*'], mentre la descrizione della lingua (la forma) rimane l'obiettivo da raggiungere; nel secondo caso il punto di partenza è la forma (la lingua), la cui analisi porta all'assimilazione del contenuto estetico (Cadamagnani 2011: 74).

Tuttavia, allo stesso modo dei formalisti pietrogradesi, i moscoviti ritenevano che lo studio dell'arte consistesse nell'analisi delle forme d'espressione, delle forme letterarie, «se non altro, per il fatto che il senso non si dà al percepiente altrimenti che attraverso la forma» (Jakobson 1966: 363). I moscoviti sarebbero dunque pre-strutturalisti per il fatto che oppongono la forma al contenuto e non al materiale.

4. I principali contributi

Il formalismo è stato scoperto in Occidente solo negli anni Sessanta. Agli inizi ebbe legami profondi con l'avanguardia artistica, alla quale deve un principio che troviamo adottato dai formalisti fin dall'origine e cioè quello di porre al centro delle loro preoccupazioni l'opera: essi rifiutano qualunque

tipo di metodo psicologico, filosofico o sociologico che stava alla base della critica letteraria russa del tempo. Il formalismo russo pone l'opera d'arte stessa al centro dell'attenzione: mettendo acutamente in risalto la differenza fra letteratura e vita, rifiuta le solite spiegazioni biografiche, psicologiche e sociologiche della letteratura e sviluppa dei metodi molto ingegnosi per l'analisi delle opere letterarie e per tracciare la storia della letteratura nei suoi stessi termini (Erlich 1966: 9).

Nella prima fase del formalismo, idee che hanno particolare importanza sono quelle formulate da Viktor Šklovskij riguardo ai fondamenti della poetica della prosa: prima di tutto, la contrapposizione tra «fabula» (materiale) e «intreccio» (costruzione) nell'analisi della narrazione autoriale; in secondo luogo, l'individuazione del procedimento dello «straniamento» che va ad infrangere «l'automatismo della percezione» (la presentazione di un qualcosa come se questo fosse visto per la prima volta, senza il filtro di modelli culturali). Da notare, oltre al già citato «straniamento», i termini «artificio» (*priëm*); «automatizzazione» (*avtomatizacija*); «inserimento del materiale» (*vvod materiala*); «impedimento, ostacolo» (*zaderžanie/zaderžka, tormoženie*); «disposizione, composizione degli intrecci» (*komponovka (kompozicija) sjužetov*); «motivazione del procedimento», ossia l'elemento che mette in moto l'intreccio (*motivirovka (motivacija) priëmov*); «messa a nudo del procedimento» (*obnaženie priëma*); «insistenza» su un determinato elemento compositivo (*pedalirovanie*); «svolgimento» (*razvërtyvanie*); «organizzazione della fabula secondo l'ordine dell'intreccio» (*sjužetnoe oformlenie fabuly*) (Cfr. Cadamagnani 2012; Erlich 1966; Steiner 1991; cfr. anche agli articoli di Šklovskij della seconda metà degli anni Dieci e della prima metà degli anni Venti, come Šklovskij 1966).

Rifiutato ogni misticismo, i formalisti si sforzano di spiegare in modo tecnico come ogni opera venga creata, in termini di vera e propria

“fabbricazione”. Boris Èjchenbaum scrive ad esempio l’articolo *Com’è fatto il «Cappotto» di Gogol’* (*Kak sdelana «Šinel’» Gogolja*, 1919) «che poneva accanto al problema dell’intreccio il problema dello *skaz*, cioè il problema della costruzione in base alla maniera in cui è condotta la narrazione» (Èjchenbaum 1968b: 53), ovvero l’alternanza delle maschere linguistiche era il vero e proprio principio costruttivo della novella senza intreccio.

Una delle idee più proficue espresse da Jurij Tynjanov è invece la contrapposizione tra genesi ed evoluzione nei lavori degli anni Venti. Mentre l’evoluzione è immanente alla serie letteraria come alla tradizione nazionale, la genesi invece presuppone l’interazione tra le varie serie, come ad esempio l’interazione della letteratura con altre pratiche socio-culturali, oppure l’influenza di una tradizione nazionale sull’altra. Andrzej Karcz sostiene che soltanto «sotto le pressioni staliniste, nella sua fase tarda, il formalismo introduce i concetti di evoluzione e rinnovamento letterari e il dinamismo di forme letterarie» (Pil’ščikov 2011: 82) ma è ben noto che il concetto di evoluzione letteraria compare nei lavori dei formalisti russi già prima del 1929.

Secondo Tynjanov il fenomeno dell’evoluzione è conforme a leggi, mentre la genesi sarebbe alquanto casuale. Questo concetto fu meglio sviluppato nelle tesi praguesi formulate insieme a Roman Jakobson, *I problemi dello studio della letteratura e del linguaggio* (*Problemy izučenija literatury i jazyka*), che, pubblicate nel 1928 sulla rivista «Novyj Lef», segnarono il passaggio dal formalismo al pre-strutturalismo (Jakobson-Tynjanov 1968: 145-150; Pomorska 1968: 39-40; Erlich 1966). Si sostiene che anche la genesi sia soggetta a delle leggi e, di conseguenza, si passa a dimostrare la sua regolarità evolutiva. Ne *Il problema del linguaggio poetico* (*Problema stichotvornogo jazyka*, 1924) Tynjanov esprime una serie di idee piuttosto complesse. In primo luogo vi è quella dell’«unità e compattezza della serie

versale» (*edinstvo i tesnota stichotvogo rjada*), secondo cui, in poesia, gli specifici legami inter- e intraversali trasformano (secondo Tynjanov “deformano”) la semantica generale.

All’inizio degli anni Venti, i giovani Aleksej Buslaev, Boris Gornung, Nikolaj Žinkin e Maksim Kenigsberg si riunirono intorno alla figura di Gustav Špet, respingendo «il metodo puramente naturalistico dell’induzione empirica» con lo scopo di elaborare una poetica non sulla base della fonetica o della fonologia, bensì sulla base della semasiologia (semantica), partendo dal presupposto che la lingua si presenti già di per sé come un fenomeno segnico. In questo modo, si contrapposero al gruppo formato Sergej Bobrov, Osip Brik, Boris Tomaševskij e Boris Jarcho, di orientamento più empirico, che fino a poco tempo prima rappresentava la maggioranza del Circolo. Questi concepivano la poetica come un settore della linguistica; mentre i fenomenologi come un ramo della semiotica. Si accentuarono così le contraddizioni metodologiche interne e alla fine portarono alla dissoluzione del MLK. Lo stesso antagonismo tra i due gruppi si ripresentò anche all’interno della GACHN, di cui divenne vicepresidente Gustav Špet, a cui si contrapponeva adesso Boris Jarcho, responsabile della commissione per la traduzione letteraria, del gabinetto di poetica teorica e della sottosezione della letteratura mondiale fino allo scioglimento dell’Accademia nel 1930.

Osip Brik, come Roman Jakobson, partecipò attivamente a entrambe le organizzazioni del formalismo e avanzò tutta una serie di idee innovative che in seguito vennero poi riprese e sviluppate da altri. Negli studi di Brik e di Bobrov sul ritmo e la sintassi si avanzava l’ipotesi di una correlazione della metrica e della ritmica con il lessico e la grammatica. Michail Gasparov ha individuato il meccanismo secondo cui si originano le formule e i *cliché* poetici. La terminologia contemporanea che descrive questi fenomeni fu proposta da Gasparov e in parte modificata da Šapir, il quale

proposte di distinguere: a) formule ritmiche (alla cui formazione concorrono il ritmo e il lessico); b) *cliché* ritmico-grammaticali (alla cui formazione concorrono il ritmo e la grammatica); c) formule ritmico-grammaticali (alla cui formazione concorrono il ritmo, la grammatica e il lessico); d) versi tautologici (Pil'sčikov 2011: 100-101).

Questo ambito, chiamato da Gasparov «linguistica del verso», al pari del lessicologia e della fraseologia poetiche, rappresenta una delle principali discipline che si interessano del linguaggio poetico, e il suo studio è uno dei compiti più impellenti della storia del linguaggio poetico e della poetica linguistica (Ibidem).

5. Una nuova linguistica

Già nel 1925, nell'articolo *La teoria del «metodo formale»* (*Teorija formal'nogo metoda*), Èjchenbaum spiegava:

invece del consueto orientamento degli studiosi di letteratura verso la storia della cultura o della società, verso la psicologia o l'estetica ecc., nei formalisti si manifestò l'orientamento, per essi caratteristico, verso la linguistica, in quanto scienza che per il proprio materiale di ricerca è contigua alla poetica e tuttavia lo affronta con un'altra impostazione e differenti fini (Èjchenbaum 1968b: 37-38).

Kristina Pomorska ha contrapposto l'orientamento linguistico degli *opojazovcy* a quello filosofico dei filologi polacchi: al «metodo integrale» di Manfred Kridl (1882-1957) e alla fenomenologia di Roman Ingarden (1893-1970) (Cfr. Pomorska 1968: 13; Karcz 2002: 139-184). Senza dubbio anche i moscoviti Vinokur, Jakobson e Jarcho sono più tendenti alla linguistica che gli *opojazovcy*, per i quali invece questa disciplina serviva soltanto da modello metodologico. Ad esempio, Jarcho considerava la linguistica (con le sue diramazioni) la principale scienza ausiliaria della

teoria letteraria e Jakobson nel 1960 scriveva: «da quando la linguistica è diventata la scienza globale della struttura verbale, la poetica può essere vista come parte integrante della linguistica». Citando queste parole nel 2005, Šapir aggiunse: «quanto meno la teoria letteraria è orientata alla linguistica, tanto meno essa resterà una scienza» (Pil'sčikov 2011: 99).

Inoltre Jakobson, già negli anni Venti e Trenta, univa un approccio prettamente linguistico ad uno semiotico in senso più ampio, come a sintetizzare due orientamenti metodologici alternativi, tipici del MLK. Nel ciclo di lezioni sul formalismo russo, tenuto presso l'università di Brno nel 1935, Jakobson affermava che nei primi anni di esistenza della scuola formale si tennero accesi dibattiti sulla possibilità di ridurre la questione poetica a un problema di tipo linguistico, ovvero ci si chiedeva se si avesse il diritto di ridurre la problematica scientifica della poesia al problema della lingua nella sua funzione estetica. Essendovi, nella forma poetica, elementi che non hanno di per sé niente di specificamente linguistico, ma che rappresentano un problema semiotico in senso ampio, una comprensione globale del segno avrebbe aiutato a includere la poetica nella semiologia (Ibidem).

Lo strutturalismo della scuola di Tartu può essere visto come un'ulteriore espansione, dopo il MLK, dei metodi linguistici e semiotici nella teoria della letteratura e negli studi culturologici. Di recente l'efficacia di tale passo metodologico è stata contestata dal linguista russo Viktor M. Živov, da poco scomparso. La sua principale obiezione era che la dimostrazione in linguistica resta in ogni caso una dimostrazione umanistica, una procedura diversa per principio dalla dimostrazione scientifico-naturale a causa dell'irripetibilità del materiale (Ivi: 99-100). Questa giustificazione però sembrerebbe non bastare per respingere i risultati di una teoria della letteratura fondata sulla linguistica e di una linguistica orientata agli studi culturologici.

La scuola formale russa non è stata caratterizzata da un'unità metodologica interna e non ha creato un nuovo paradigma scientifico (nell'indicare l'insieme di teorie, leggi e strumenti che definiscono una tradizione di ricerca in cui le teorie sono accettate universalmente). I formalisti russi hanno esplorato un fronte di ricerca molto ampio, promuovendo studi non solo a cavallo tra linguistica e teoria letteraria, ma anche su tutti i livelli del testo poetico («fonica», stilistica, tematica e composizione), indagando la genesi, l'evoluzione della letteratura e la tipologia letteraria e nell'ambito della poetica sincronica e diacronica. Fino ad oggi un simile lavoro non è stato ancora pienamente realizzato non solo in relazione ad alcuna letteratura nazionale, ma nemmeno di un singolo momento di una di esse.

Nel 1918 il dibattito era fomentato dal Circolo linguistico di Mosca e dall'OPOJAZ, i cui rappresentanti, pur avendo scavato nella ricerca verbale cubo-futurista, erano giunti a risultati nuovi, seppure nelle loro diverse specificità e compiti: «la funzione strutturale» della lingua per il Circolo linguistico di Mosca e le «leggi interne» della poesia, o «poetica» per l'OPOJAZ. Come è noto, per la scuola formalista l'arresto della funzione poetica consisteva nell'automatismo della percezione da parte del fruitore con la conseguente impossibilità di «vedere» l'oggetto; di qui la necessità di de-convenzionalizzare le vecchie forme mediante l'introduzione dell'artificio dello straniamento. Questo investiva tre dimensioni: l'aspetto *stilistico-formale*, inteso quale deviazione dalla norma (definendo in questo modo la funzione dell'arte), l'aspetto *percettivo-linguistico* quale de-automatizzazione del linguaggio della vita quotidiana (differenziando le funzioni della lingua e costruendo una funzione specifica, quella poetica), l'aspetto *informativo-ideologico* come grado di «poeticità» delle parole secondo il loro quoziente di sorpresa combinatoria (accentuando l'estraneità, cioè l'allontanamento del significante dal significato) (Cfr. Magarotto-Scalia 1976).

6. Boris Jarcho

La figura di Boris Jarcho occupa un posto di primo piano per l'applicazione del metodo statistico nell'analisi delle opere e per lo studio del folklore russo. Molti dei suoi lavori sono usciti postumi e alcuni sono ancora inediti, per questo motivo il suo nome compare molto più di rado di quanto non accada invece con i membri dell'OPOJAZ o gli stessi colleghi moscoviti (primo fra tutti Jakobson). Insieme a Šapir e alla filologa russa Marina V. Akimova, Pil'sčikov ha di recente portato alla luce la monumentale *Metodologia per una scienza esatta della letteratura (Metodologija točnogo literaturovedenija, 2006)*. In Russia qualche tentativo di applicare il metodo statistico all'analisi della letteratura era stato fatto in precedenza dal filologo Lev I. Polivanov (1838-1899), dal poeta simbolista Andrej N. Belyj (pseudonimo di Boris N. Bugaev, 1880-1934) e dal teorico della versificazione, nonché membro dell'OPOJAZ Boris Tomaševskij. Jarcho sarebbe il vero filo conduttore che collega i loro esperimenti alle successive ricerche di Michail Gasparov, influenzate ormai dai modelli tipologico-culturali elaborati dalla semiotica, e agli ultimissimi studi di Maksim Šapir, il quale ha infine esteso l'impiego di tale metodologia anche ad altri livelli dell'analisi letteraria. Il principale merito di Boris Jarcho è stato l'ambizioso progetto di perfezionamento di una metodologia scientifica per lo studio della letteratura e del linguaggio poetico attraverso l'uso di metodi statistico-probabilistici. La vera novità consiste non solo nell'aver sviluppato ulteriormente questi metodi, ma soprattutto nel non essersi limitato soltanto all'analisi del metro e del ritmo ma anche alle figure di iterazione per estendere criteri precisi, ovvero scientifici, a tutti i livelli della letteratura (Cfr. Cadamagnani 2012; Platone 1995).

Jarcho considerava la scienza della letteratura una scienza della vita, affine a quelle che studiano il mondo organico, assimilabile dunque, sul piano

metodologico, alla biologia di cui seguiva attentamente i successi conseguiti dai metodi statistici. La biologia deve i suoi successi proprio al metodo comparato sorretto dagli esperimenti e dalla statistica. Quindi, come la pianta trasforma le sostanze inorganiche in sostanze organiche, la letteratura riesce a trasformare elementi eterogenei in componenti del sistema letterario. D'altronde, in un altro articolo, *I limiti della teoria letteraria come scienza* (*Granicy naučnogo literaturovedenija*, 1925), egli individuava tre analogie tra l'opera letteraria e l'organismo biologico: 1) ambedue sono totalità complesse costituite di elementi eterogenei; 2) ambedue sono totalità unitarie; 3) in ambedue gli elementi costitutivi sono differenziati gerarchicamente, nel senso che alcuni sono essenziali per l'unità dell'intero e altri non lo sono (Steiner 1991: 81).

Come un tempo le scienze naturali subivano accaniti attacchi per il loro allontanamento dalla natura viva e i filosofi naturalisti si esprimevano con disprezzo sulla scarsità e pochezza delle loro conclusioni e i poeti piangevano amaramente la distruzione dell'immagine viva e globale del mondo, così, secondo Èngel'gardt, nelle scienze della cultura gli alchimisti e i filosofi naturalisti esercitavano ancora un'enorme influenza, e ogni tentativo di rinnovamento, volto all'individuazione di una nuova scomposizione dei fenomeni studiati o a un'analisi di tipo astratto, incontrava spesso una feroce resistenza, oltre che sorrisi sprezzanti (Cfr. Èngel'gardt 1927: 110-111).

Ma nella *Metodologija* Jarcho sostiene che

[...] anche se le discipline biologiche non possono essere chiamate "scienza esatta" come quelle matematiche, rispetto alla scienza della letteratura, esse hanno un grado di precisione e dimostrabilità che [...] è per noi un obiettivo allettante e, lo sottolineo, pienamente raggiungibile (Jarcho 1995: 176).

Il primo obiettivo degli scritti teorici di Jarcho, dunque, era delimitare il

campo e le funzioni della scienza letteraria per distinguerla dalle scienze affini. Paragonata alle scienze esatte essa è ancora molto imprecisa ma rispetto alle altre scienze umane ha raggiunto alcuni risultati incoraggianti, specialmente nel campo della metrica e dello studio della versificazione.

Ponendo il calcolo quantitativo e la microanalisi alla base della ricerca, io propongo soltanto di fare per la scienza letteraria quello che un secolo e mezzo fa fece Lavoisier per la chimica e sono certo che i risultati non si faranno aspettare (Ivi: 168).

La letteratura deve quindi essere studiata avvalendosi dei metodi delle scienze esatte. A differenza di tutti gli altri formalisti russi, sia pietrogradesi che moscoviti, Jarcho insisteva sulla totale quantificazione del sapere filologico. In seguito alla procedura metodologica Jarcho formulava il principio costruttivo fondamentale del fenomeno letterario preso in esame: la dominante. Ma, a differenza degli *opojazovcy*, che interpretavano questo concetto da un punto di vista funzionale e assiologico, Jarcho, per usare le sue stesse parole, «trasferì la questione della dominante su una base quantitativa» (Cfr. Steiner 1991).

Ai nostri giorni si parla molto della forma letteraria e non senza ragione, anzi, penso che la maggioranza di coloro che lavorano in questa direzione sia sulla strada giusta, cercando di individuare e distinguere quello di cui, effettivamente si devono occupare la storia e la teoria della filologia (Jarcho 1977: 187).

Prima di tutto c'è la definizione di «forma letteraria»: «*l'insieme di quegli elementi che sono capaci di agire sul sentimento estetico* (in senso positivo o negativo è indifferente)» (Ibidem). La letteratura per Jarcho doveva essere studiata come un fenomeno indipendente della realtà oggettiva e non come il riflesso o la manifestazione di fenomeni extra-letterari, quali ad esempio i rapporti sociali o i vari complessi psicologici. Egli capiva perfettamente che

la strada verso il contenuto passava attraverso la sua espressione verbale e proprio per questo motivo egli era considerato «un formalista» e non contestava affatto questo punto di vista. Così, nella lettera a Viktor Žirmunskij datata 8 novembre 1919, Jarcho si definisce egli stesso «un sostenitore del “metodo formale” e un “formalista”» (mentre oggi egli sarebbe considerato addirittura un «ultraformalista», cfr. Carpi: 2006: 145) (Pil'sčikov 2011: 90).

Jarcho intendeva dunque compiere il passo successivo a quelli già percorsi dall'OPOJAZ nella trasformazione della teoria letteraria in una scienza autentica. Jarcho considerava «del tutto inutile» la contrapposizione tra materiale e procedimento, tipica dell'OPOJAZ: tutto ciò che noi studiamo nell'opera non è altro che la formalizzazione del materiale, vale a dire, il procedimento (Ivi: 81).

Per Jarcho attraverso l'originalità quantitativa o strutturale dell'opera d'arte si manifesta l'efficacia estetica degli elementi. «Efficacia estetica» e «originalità» della forma corrispondono per Jarcho a quella che Šklovskij aveva definito «percettibilità della costruzione».

Jarcho distingue inoltre dei livelli della forma artistica: a un primo livello vi sono le forme sonore originali che compongono il campo della «fonica» (*fonika*), in cui rientrano fenomeni prettamente legati al verso e che «*in linea di principio* non hanno nulla in comune con il significato della parola e, in generale, con la percezione logica» (Jarcho 1977: 190). Tra questi fenomeni troviamo la metrica, la ritmica, la rima, la strofica, e tutti quelli legati all'eufonia, come allitterazioni, assonanze, onomatopee; tutti questi fenomeni «agiscono sulla *sensazione uditiva* che può suscitare indirettamente il sentimento estetico» (Ibidem).

A un secondo livello troviamo il campo della stilistica, cioè «*la forma della parola in rapporto al significato*». Studia l'impiego per scopi estetici di tutte le categorie linguistiche» (Ivi: 192): lessico, morfologia e sintassi; infine, al

terzo livello vi sono le forme originali legate all'idea, alla rappresentazione emotiva, alle immagini, ai motivi e agli intrecci dell'opera che costituiscono l'ambito dell'iconologia, ovvero alla poetica nel senso più stretto del termine).

Jarcho aggiunge a queste tre discipline che studiano il testo letterario (fonica, stilistica e poetica) la «scienza della composizione combinata» (Ivi: 193), ovvero la composizione particolare (fonica, stilistica o poetica), che riguarda i legami all'interno di ciascun ambito della forma letteraria, e la composizione combinata, che invece riguarda i legami tra forme appartenenti a livelli diversi.

Jarcho sostiene l'indipendenza reciproca di ciascun aspetto della forma: «ognuno di essi può essere assente in una qualsiasi opera, rimanendo l'opera artistica grazie agli altri due» (Ivi: 199); ognuna può stare alla base di qualsiasi verso; la rima non è ancorata a nessun tipo particolare di espressione, ecc. «*L'indipendenza e la separabilità* delle forme condizionano e giustificano l'esistenza di tre *singole* discipline storico-letterarie: metrica, stilistica, iconologia» (Ivi: 200).

Tuttavia i tratti possono evolvere sia separatamente che insieme. Se gli elementi della forma sono indipendenti gli uni dagli altri, allora il loro rapporto nelle diverse opere sarà diverso. La storia di un genere può essere descritta come l'evoluzione dei suoi diversi tratti e fasci di tratti, mentre le differenze tra le correnti letterarie possono essere descritte come le differenze nelle proporzioni di singoli tratti e di gruppi di tratti.

L'analisi di ciascun ambito può essere condotta sia da un punto di vista sincronico che diacronico. L'indagine deve muovere dall'analisi (cioè dall'individuazione dei tratti essenziali del «complesso letterario» in questione) alla sintesi (cioè alle operazioni statistiche su valori statistici riassuntivi) e proseguire poi attraverso il confronto con altri complessi letterari per trarre le conclusioni sulle regolarità nello sviluppo e nel

funzionamento del fenomeno studiato.

L'analisi, ovvero l'individuazione dei tratti essenziali, non esclude l'intuizione estetica, perciò bisogna partire dall'impressione immediata per poi verificarla mediante l'analisi oggettiva di tutti i suoi tratti che sono in grado di destare tale impressione ed esprimere i risultati sotto forma di indici quantitativi.

Il ricercatore deve dunque condurre una corretta analisi filologica della struttura del testo. Se infatti, da un lato, sottostanno all'interpretazione letteraria solo i dati ottenuti mediante un'indagine oggettiva di tipo statistico, dall'altro il principio di applicazione della statistica è che nessuna grandezza statistica viene introdotta senza una preventiva analisi morfologica, vale a dire senza aver prima verificato quali fenomeni letterali essa riflette. Se confrontassimo lo stile di un futurista con lo stile di Gogol' allora troveremmo in quest'ultimo tutte o quasi tutte le figure impiegate dal futurista. È logico che lo stile del futurista ci sembrerà "stravagante" non per la presenza di queste figure ma per la loro quantità. Quindi, il confronto puramente qualitativo tra autori contemporanei e "classici" il più delle volte è improduttivo o comunque non ci dà l'idea della vera natura (in questo caso in senso quantitativo) dell'influenza estetica (Pil'sčikov 2011: 93).

Il compito del ricercatore consiste nel districare questo vortice di impressioni, nel classificarle e, a seconda delle possibilità, nel definire le loro relazioni quantitative e temporali. In ciò le basi dell'analisi formale che le danno il diritto di cittadinanza nella scienza. La sua attività è simile a quella del naturalista da cui nessuno esige che, avendo sezionato l'uccello negli elementi che lo compongono, da questi elementi crei di nuovo lo stesso uccello, oppure spieghi perché è sorta proprio questa combinazione di elementi (Jarcho 1977: 208).



I membri dell'OPOJAZ.



*R.O. Jakobson, N.S. Trubeckoj, D.I. Čiževskij.
Praga, 1930.*



Una vignetta che raffigura il Circolo linguistico di Praga.

Secondo Capitolo

L'avanguardia e i rapporti con il LEF

Nei primi anni Venti molti dei lavori di Vinokur trattano di storia della lingua russa, di lessicologia, di cultura della lingua e di analisi linguistica di testi letterari. Sono questi gli anni in cui entra a far parte del MLK e inizia la sua collaborazione con il LEF, nella cui rivista, oltre a diverse recensioni e articoli, il giovane studioso pubblica anche quattro articoli di linguistica: *I futuristi – costruttori della lingua*, *Sulla fraseologia rivoluzionaria – una delle questioni di politica linguistica (O revoljucionnoj fraseologii – odin iz voprosov jazykovej politiki)*, *Poetica. Linguistica. Sociologia* e *Sul purismo (O purisme)*. Dato il ruolo centrale di Vinokur sia all'interno del MLK che come scrittore chiave per il LEF, è davvero sorprendente quanto poco interesse gli sia stato dedicato dagli studiosi sia del formalismo che del futurismo: Vinokur è stato una figura di collegamento fra i due gruppi, se non altro, per la sua prossimità fisica a entrambe le organizzazioni che lo ha reso un mediatore chiave tra MLK e LEF. Egli viveva infatti nello stesso edificio in *Lubjanskij Proezd*, in cui, appena sopra il suo appartamento, si trovava quello di Majakovskij che serviva anche come redazione del «Lef» e, due piani più sotto, si trovava lo spazio in cui si tenevano le sessioni del MLK. L'intima collaborazione tra il LEF e l'allora presidente del MLK era

sottolineata in numerose dichiarazioni in cui i membri della redazione della rivista confermavano con entusiasmo Vinokur come uno di loro: Nikolaj F. Čužak (1875-1937), per esempio, lodava gli studi di Vinokur poiché stabilivano la connessione diretta tra la poesia futurista e il discorso dei giornali. O, ancora, durante l'inventario pubblico delle varie divisioni del lavoro del LEF nella conferenza del 1925, Majakovskij allo stesso modo citò Vinokur come la figura principale nella sesta divisione del gruppo di lavoratori del giornale con particolare riferimento al suo eccezionale lavoro sulla "lingua dei giornali" (Cfr. Fore 2006).

1. La vita

Grigorij Osipovič Vinokur nasce a Varsavia nel 1896 nella famiglia di un impiegato e si trasferisce a Mosca nel 1904 dove studia lingue al ginnasio "Strachov". Nel 1916 si iscrive alla Facoltà di Filologia e si dedica con entusiasmo agli studi di linguistica sotto la guida di Dmitrij Ušakov, che lo indirizza verso la storia della lingua russa, e di Michail Peterson, con il quale studia lituano, sanscrito e problemi specifici di semantica e sintassi. Ušakov inoltre lo introduce sin dal primo anno nella Commissione dialettologica moscovita. Durante gli anni universitari Vinokur si occupa quasi esclusivamente di linguistica, di grammatica comparata delle lingue indoeuropee e di grammatica storica della lingua latina e greca. Si interessa inoltre di letteratura frequentando il Circolo Linguistico di Mosca, di cui fu prima segretario e poi presidente negli anni 1922-23. Matura interessi di carattere letterario anche grazie alla frequentazione di personalità quali Roman Jakobson e in questi anni si viene formando la sua concezione della filologia in senso interdisciplinare quale compendio enciclopedico di tutte le scienze della cultura, aventi come obiettivo generale la lettura e

interpretazione del testo, concezione che conserverà inalterata durante tutta la sua attività di ricercatore e insegnante. Negli anni giovanili conosce i poeti e teorici del futurismo: il poeta e pittore David Burljuk, figura determinante per la nascita del cubo-futurismo russo, Velimir Chlebnikov, Vasilij Kamenskij, Nikolaj Aseev e soprattutto Vladimir Majakovskij, con cui collabora alla rivista «Lef»: non a caso il suo primo lavoro, pubblicato nel 1915, è dedicato proprio al poema *La nuvola in calzoni* (*Oblako v štanach*) di Majakovskij. Alla poesia del grande poeta futurista Vinokur dedicherà trent'anni dopo il volume *Majakovskij innovatore della lingua* (*Majakovskij – novator jazyka*), che resta ancor oggi una delle migliori analisi linguistiche della poesia majakovskiana. Nel 1920 Vinokur è costretto a interrompere gli studi universitari e viene inviato in trasferta come interprete al seguito di funzionari di partito. Rientrato a Mosca nel 1922, consegue la laurea e comincia un'intensa attività da giornalista e redattore, prendendo inoltre parte ai lavori dell'Accademia statale delle Scienze Artistiche, nelle cui collane pubblica i suoi due primi libri di certo rilievo: *Biografia e cultura* (*Biografija i kul'tura*), in cui teorizza la cosiddetta “stilistica biografica”, e *Critica del testo poetico* (*Kritika poetičeskogo teksta*), in cui invece imposta l'analisi del testo basata su criteri filologici. Nel 1930, lasciato il lavoro presso l'agenzia telegrafica russa (*Rossijskoe Telegrafnoe Agentstvo* – ROSTA, poi *Telegrafnoe Agentstvo Sovetskogo Sojuza* – TASS), in cui lavorava dal 1922, intraprende l'attività didattica presso l'Istituto Pedagogico, l'Istituto di Storia, Filosofia e Letteratura e all'Università. Nel 1934 viene eletto membro dell'Unione degli Scrittori. Nel 1935 inizia la collaborazione con l'Istituto di Letteratura “Puškinskij Dom” di Leningrado e dal 1938 anche con l'Istituto di Letteratura Mondiale “M. Gorkij” di Mosca. Nel 1941 viene trasferito all'Istituto di Lingua e Letteratura dell'Accademia delle Scienze di Mosca, continuando contemporaneamente la sua attività scientifica presso l'Istituto

di Lingua Russa dell'Accademia delle Scienze, che gli aveva affidato la cura dell'edizione critica in sei volumi delle opere complete di Puškin. Nel 1941 presso lo stesso Istituto viene istituita sotto la sua direzione un'apposita commissione per la stesura dello *Dizionario della lingua di Puškin (Slovar' jazyka Puškina)*, pubblicato dopo la sua morte, e lavora al *Dizionario monolingue di lingua russa (Tolkovyj slovar' russkogo jazyka)* a cura di Ušakov. Nel 1942 gli viene affidata la cattedra di lingua russa dell'Università di Mosca.

Muore prematuramente a Mosca nel 1947, lasciando molti lavori incompiuti e inediti.

2. II LEF

Nel corso della rivoluzione, nell'avanguardia si attua un'enorme modificazione della definizione e della pratica dell'arte, da cui deriva la questione che più di tutte caratterizza il formalismo: il complesso spostamento semantico e contenutistico della concezione, della pratica e dei metodi dell'arte. L'arte è considerata ora produzione e non più un riflesso, una mera contemplazione, un simbolo o una categoria ideale della realtà verso cui tendere. Anche le definizioni dell'arte come liberazione della parola per renderla autosufficiente riguardano il lavoro sulla parola e il termine lavoro svela la nuova concezione dell'arte in chiave economico-politica: la funzione dell'arte diventa ora vera e propria produzione di significati e di comunicazione.

Questa concezione scatena una lunga serie di conseguenze: l'artista è un lavoratore, un produttore artistico, in quanto trasforma la materia in prodotto di lavoro; le regole e le tecniche artistiche sono i mezzi di produzione di tale pratica o attività, nel senso che non si produce più con le

regole ma si producono le regole stesse della produzione, e che i mezzi di produzione sono creati dal produttore stesso. L'opera d'arte, cioè il risultato artistico, è considerato un prodotto del lavoro e non una materia prima o un oggetto di scambio. La fruizione sociale dell'arte si presenta ora come il rapporto immediato tra produttore e consumatore, per cui assume il carattere di una produzione o di un prodotto sociali.

Si comprende bene il senso dell'avanguardia sovietica attraverso la frase di Majakovskij, secondo cui la migliore opera d'arte è l'«Introduzione alla critica dell'economia politica di Marx». L'avanguardia sovietica degli anni Venti è certamente polimorfa nella sua espressione in diverse tendenze, correnti e scuole: si va dal futurismo al formalismo, dal costruttivismo al funzionalismo, dal suprematismo al produttivismo, nella molteplicità dei gruppi dell'*intelligencija* letterario-artistica, più o meno aderente al potere rivoluzionario, tant'è vero che Majakovskij si domandava «a che serve / spartirsi / il potere poetico» (Cfr. Magarotto-Scalia: 1976).

Dalle questioni generali di teoria, l'indagine estetica verte ora su problemi di carattere metodologico. Inoltre, i problemi su cui si misurano le varie correnti letterarie riguardano soprattutto i rapporti tra politica e cultura e le vie di svolgimento della nuova letteratura rivoluzionaria (Ambrogio 1974: 65).

In una situazione storico-culturale in cui rilievo sempre più determinante assumono le istanze formulate dal futurismo e dalle avanguardie in genere si va dall'individuazione della «letterarietà» (*literaturnost'*) alla scoperta dell'artificio tecnico-stilistico che organizza e rende “letterario” il materiale dell'opera poetica. È ben significativo che non soltanto un «letterato» come Šklovskij ma anche un «linguista» come Jakobson avverta la necessità di sottolineare l'influsso esercitato sulle sue ricerche non tanto dagli «scienziati» quanto invece da artisti quali Picasso, Joyce, Braque, Stravinskij, Chlebnikov, Le Corbusier (Ivi: 21).

Ci si interroga sul rapporto dialettico tra arte e politica, sulle forme e sulle istituzioni, sulle figure del discorso e sui mandati sociali della scrittura.

Per Majakovskij il metodo formale consente ai lettori di «conoscere alla perfezione le interiora dei cavalli e degli elefanti di cartapesta» ed è «la chiave per lo studio dell'arte», perché «ogni pulce-rima dev'essere presa in considerazione», ma è pur evidente che bisogna guardarsi dal «dare la caccia alle pulci nel vuoto», perché il metodo formale è solo «uno strumento tecnico, un sussidio per lo studio della lingua come tale», una sorta di «ufficio statistico presso il metodo sociologico», e solo in rapporto con l'analisi sociologica può diventare «non soltanto interessante, ma anche indispensabile» (Ivi: 197-198).

L'obiettivo immediato della polemica futuristica sono il linguaggio puramente descrittivo, mimetico, ornamentale dei realisti e il linguaggio lirico, evanescente, mistico dei simbolisti, ridotto a un gergo esangue e melodioso. È lo stesso Majakovskij a suggerirlo con una formula riassuntiva, in cui il mutamento del nesso parola-oggetto operato dal futurismo viene indicato come un trapasso «dalla parola quale cifra e designazione puntuale dell'oggetto alla parola-simbolo e quindi alla parola-fine-a-sé» (Ivi: 115-116).

Quello che Šklovskij sosteneva, e cioè che l'arte mira a dare una percezione nuova e più «vera» della realtà, non era un'idea non nuova negli anni a cavallo fra i due secoli. La novità del futurismo russo è stata, piuttosto, di trasferire il problema su un piano più tecnico e linguistico, concentrando l'interesse sui procedimenti che permettono all'arte di raggiungere il proprio fine e in particolare mettendo in primo piano la parola. Per Majakovskij e per gli altri *budetljane* (i futuristi) l'adeguamento della poesia alla nuova realtà umana non doveva consistere in una precettistica di «contenuti», ovvero la nuova tematica urbano-industriale, ma incentrarsi invece nella ricerca di una struttura rinnovata del discorso poetico, nella

acquisizione di un punto di vista nuovo (rispetto alla letteratura classica, realistica e simbolistica) sulla parola, la parola-oggetto, che non descrive o designa, ma esprime di per sé, la «parola come tale»:

La parola poetica non deve descrivere, ma esprimere di per sé. La parola ha il suo aroma, il suo colore, la sua anima. La parola è un organismo vivente, e non soltanto un segno per determinare qualche concetto. La parola è capace di cadenze infinite come una gamma musicale (Ivi: 112-113).

A furia di scomporre le parole, i cubo-futuristi giunsero alla cosiddetta lingua transmentale, formata da vocaboli insussistenti, trame fonetiche astratte, di nessi arbitrari. Ne diede un primo esempio Kručënych nel dicembre 1912 con questi versi del tutto privi di senso:

Dyr bul ščyl
ubeščur
skum
vy so bu
r l ez (Vitale 1978: 110)

Questa poesia potrebbe essere letta come una sfida alla poesia russa classica, non solo dal punto di vista semantico, vista la sua incomprensibilità, ma soprattutto dal punto di vista eufonico. All'orchestrazione melodica della poesia romantica e simbolista, basata sull'allitterazione e la ripetizione delle vocali, si sostituisce qui l'aspro cozzare delle consonanti.

Nell'aprile dell'anno seguente egli pubblicò la *Dichiarazione della parola come tale* (*Deklaracija slova, kak takovogo*), in cui tra l'altro si legge:

L'artista è libero di esprimersi non soltanto nel linguaggio comune (i concetti), ma anche in un linguaggio personale (il creatore è individuale), e anche in un linguaggio privo di un determinato significato (non rappreso), transmentale. [...]

LE PAROLE MUOIONO, IL MONDO È ETERNAMENTE GIOVANE. L'artista ha visto il mondo con occhi nuovi e, come Adamo, dà a tutte le cose nomi suoi. Il giglio è magnifico, ma è oscena la parola *lilija*, rapita e «violentata». Perciò io chiamo il giglio *euy*: la purezza iniziale viene così ristabilita (Ivi: 83).

Se i futuristi si battevano per una poesia in cui la parola doveva riconquistare la propria «autosufficienza» attraverso la riscoperta della propria caratterizzazione grafica e fonetica, un altro modo di far risaltare la parola era la *zaum'*, termine coniato da Kručënych per designare la lingua transmentale, che aspira da un lato a rivoluzionare la tradizione linguistica, infrangendone tutti i vincoli, e a inventare una nuova lingua fatta non più di parole-concetti o parole-immagini ma di parole «create liberamente», e ci si prefigge quindi di accelerare la creazione di una lingua poetica universale, nata organicamente e non artificialmente senza limitarsi alla mera innovazione di stile; dall'altro lato, nella convinzione che non sono i nuovi «oggetti», i nuovi «contenuti», a determinare la «novità» della creazione poetica, si compie il tentativo di mettere a nudo la tessitura e la resistenza del materiale linguistico e si fa della parola, o meglio «della sua trama fonica e del suo profilo grafico», l'oggetto esclusivo della ricerca letteraria, il fine della poesia (Ambrogio 1974: 120-121). Ma se la *zaum'* di Kručënych privilegiava la forma esterna della parola, quella di Chlebnikov privilegiava il significato: la *zaum'* non doveva essere necessariamente incomprensibile o del tutto priva di significato. L'idea era di creare un sistema di segni che venisse compreso da facoltà diverse dalla «ragione». Da un lato quindi l'avanguardia sostiene l'identità di arte e lavoro, e dall'altro identifica il lavoro con il suo presupposto naturale, la creatività. L'atteggiamento futuristico è per questo caratterizzato dal rifiuto dei classici e dalla presa di coscienza della necessità di elevare il discorso letterario al livello delle modificazioni operate nel tessuto sociale della tecnica-industria. Unisce così una concezione meccanicistica a una visione

ossessiva dell'originalità, della novità, dell'innovazione stilistico-formale, del distacco dalla norma, dalla tradizione: tutto questo sembra esistere quasi solo per essere violato. Il futurismo muove da questi presupposti con l'intento di dare dignità di legge dello sviluppo universale alla tecnica del proprio distacco, cosicché «il nuovo, il primigenio, l'imprevisto», tutto ciò che sia assolutamente irripetibile, diventa l'unico criterio di misura dei valori poetici e la meta ultima di ogni genuina ricerca artistica.

Tra la fine del 1922 e l'inizio del 1923 una nuova ondata rivoluzionaria, partendo dalla Germania, è prossima a sommergere l'Europa; sorgono gruppi critico-letterari caratterizzati da un forte radicalismo politico impregna l'atmosfera del periodo e, fra questi, viene fondato il Fronte di sinistra delle arti (*Levyj Front Iskusstv*), che comincia la pubblicazione dell'omonimo organo di stampa, il «Lef». È la realizzazione di una proposta teorica che aveva sempre definito la figura degli artisti rivoluzionari anche se in forme diverse. La nozione di *fronte* assume ora una dimensione politica: definizione della pratica artistica come pratica e nuova produzione sociale. Partendo dal presupposto che l'arte è politica, si impone la necessità di una politica artistica che sappia evitare sia la soluzione concorrenziale tra i gruppi letterari, sia l'assorbimento di ogni tendenza nella totalità del partito. Il Fronte si pone come movimento di negazione dell'esclusivismo totalizzante del partito, come organizzazione della stessa pratica artistica nella sua finalità produttiva. Segna prima di tutto un confine discriminante tra l'arte del passato e l'arte nuova (Magarotto-Scalia: 1976).

Il LEF era costituito da figure di diversa provenienza: poeti cubo-futuristi fra cui Aseev, Kručënych, Kamenskij e Pasternak, che manterrà sempre una sua autonomia, filologi dell'OPOJAZ come Brik, Šklovskij, Vinokur e Tynjanov, registi di teatro e di cinema, ad esempio Ejzenštejn e Dziga Vertov, il giornalista e critico letterario Nikolaj Čužak, la cui partecipazione fu breve perché ben presto entrò in contrasto con gli altri membri della redazione e

uscì dal gruppo, e il critico letterario e d'arte Boris I. Arvatov (1896-1940), uno dei più ostinati propugnatori di un'arte elaborata secondo precise categorie marxiste, di una vera e propria arte produttivista (Cfr. Ambrogio 1959: 121-122; Carpi¹).

Il gruppo si presenta da subito come assai eterogeneo. Benché non manchino gli elementi comuni, essi sono tutti improntati a un radicale utopismo: per questo il gruppo ebbe scarsa capacità di penetrazione nel dibattito culturale di massa, malgrado gli stretti contatti con le altre correnti d'avanguardia.

In quell'era di dominio della borghesia, i futuristi russi hanno assunto il ruolo di provocatori marginali ed emarginati e solo con la rivoluzione hanno trovato un rapporto organico con le masse popolari e per questo rivendicano adesso il ruolo di nucleo per la nascente arte "di sinistra" dell'era sovietica, nel segno della "costruzione della vita" (*žiznestroenie*): l'arte deve evidenziare la nuova realtà che si nasconde nelle viscere della contemporaneità. Ciò deve avvenire in una nuova arte proletaria e collettiva al fine di una diretta organizzazione e costruzione del materiale per una nuova costruzione del mondo.

I primi numeri del «Lef» sono un conglomerato di grande impatto dovuto anche alla grafica del pittore, fotografo e grafico Aleksandr M. Rodčenko (1891-1956). Se in altri ambiti artistici appariva chiaro come tutto ciò dovesse tradursi in pratica, nel campo dell'arte della parola la concreta strategia di applicazione dei postulati di Čužak rimaneva incerta. Si sa: «per quanto il linguaggio possa essere trasformato e trasfigurato, altro che linguaggio non è possibile ricavarne» (Šapir 2013: 133). La sezione poetica del «Lef», per quanto con punte di altissimo livello, seguiva linee espressive che poco avevano a che fare con la "costruzione della vita", e le

1

Carpi G., *Storia della letteratura russa: dalla rivoluzione di ottobre alla morte di Stalin*, in corso di stampa.

opere in prosa più rilevanti, per le loro tecniche di montaggio fattografico, si inserivano bene nel contesto teorico lefista, ma appartenevano ad autori che non erano certo parte organica del movimento, motivo per cui lo stesso Čužak avrà da subito un rapporto assai tormentato col resto della redazione. Brik e Majakovskij nel *pamphlet Il nostro lavoro verbale (Naša slovesnaja rabota)*, indicano l'ideale di riferimento del gruppo: «tanto la poesia quanto la prosa degli antichi erano ugualmente lontane dal discorso pratico, dal gergo delle strade, dal linguaggio esatto della scienza» (Majakovskij 1976: 157). Di qui il compito degli «innovatori»:

Noi abbiamo sparso al vento la vecchia polvere verbale, sfruttando solo i rottami di ferro del vecchiume.

Non vogliamo ammettere alcuna differenza tra la poesia, la prosa e il linguaggio pratico.

Noi conosciamo l'unica materia prima della parola e la lavoriamo con mezzi moderni.

Noi lavoriamo per organizzare i suoni della lingua, la polifonia del ritmo, per semplificare le strutture verbali, per precisare l'espressione linguistica, per creare nuovi procedimenti tematici.

Tutto questo *lavoro non è per noi un puro fine estetico, ma un laboratorio per poter esprimere nel migliore dei modi i fatti del nostro tempo.*

Noi non siamo sacerdoti creatori, siamo operai che eseguono una ordinazione sociale (Majakovskij 1976: 157).

I teorici della rivista cercano da subito di elaborare una concezione dell'arte verbale conforme all'utopistica impostazione di base ma allo stesso tempo realmente perseguibile nella pratica.

Brik forza le teorie dell'OPOJAZ nella direzione di un'arte impersonale («Non ci sono poeti e letterati – ci sono la poesia e la letteratura»), dove lo scrittore sia solo l'esecutore di una determinata “committenza sociale” (*social'nyj zakaz*):

La funzione sociale del poeta non può essere compresa mediante un'analisi delle

sue capacità e delle sue esperienze individuali. *È necessario uno studio di massa dei procedimenti del mestiere poetico*, distinguendoli dai campi affini del lavoro umano e individuando le leggi dello sviluppo storico. Puškin non è il fondatore di una scuola, è soltanto il suo capo. Se non ci fosse stato Puškin, l'*Evgenij Onegin* sarebbe stato scritto ugualmente. L'America sarebbe stata scoperta anche senza Colombo (Brik 1976: 165).

Il poeta, dunque, è colui che esegue la committenza sociale semplicemente selezionando i procedimenti espressivi che organizzano il materiale proposto dalla classe sociale di riferimento. «Il poeta è un tecnico del suo lavoro», scrive ancora sul primo numero del «Lef», ma è un tecnico particolare perché deve conoscere le esigenze di quelli per cui si lavora, bisogna vivere con loro la stessa vita. Il poeta è un «creatore di linguaggio al servizio della sua classe, del suo gruppo sociale. È il consumatore a suggerirgli che cosa scrivere» (Ibidem).

Arvatov, dal canto suo, offre per il momento i primi saggi del suo “metodo sociologico-formale”, dove fa un’analisi in chiave marxista del materiale linguistico, dei tropi, dell’organizzazione sintattica. La *zaum*’ viene vista come forma finalmente consapevole e radicalizzata di quella generica, istintiva «creazione verbale compositiva» che è presente in ogni uso espressivo, socialmente finalizzato, della lingua; per Arvatov, la *zaum*’ non può essere utilizzata direttamente, come prodotto finito, ma sul piano dell’evoluzione linguistica l’orientamento alla *zaum*’ è parte di quel generale movimento rivoluzionario che abbandona il sistema pianificato della conoscenza per un sistema pianificato della pratica, dell’organizzazione della vita, sia collettiva che individuale. Avvengono perciò due processi coincidenti: il linguaggio pratico fa propri i problemi del linguaggio poetico, e il linguaggio poetico tende a diventare utilitario.

Bisogna studiare il meccanismo di rielaborazione del materiale della vita in una forma letteraria, come un meccanismo sociale e professionale, determinato dalle leggi generali del suo sviluppo storico: in esso il lavoro

dell'artista perde ogni aura, diventa una produzione poetico-sociale che si serve di determinate tecniche (che tutti possono apprendere) all'interno della marcia a sinistra dello sviluppo sociale.

3. La lingua dei giornali

Sul sesto numero del «Lef» Vinokur pubblicò *La lingua del nostro giornale* (*Jazyk našej gazety*), un'analisi rigorosa del discorso dei giornali come pratica scrittoria. È questo un tema caro allo studioso, che può trattare l'argomento con la competenza che gli poté derivare dall'esperienza diretta: ricordiamo che fino a pochi anni prima Vinokur era stato traduttore e redattore presso la TASS, dove aveva lavorato anche Majakovskij dal 1919 fino al 1922 (Ripellino 1959: 92).

Già nel volume *La cultura della lingua* (*Kul'tura jazyka*), e in particolare nel paragrafo *Il titolo e la sua funzione semantica* (*Zagolovok – ego smyslovaja funkcija*), nota che il carattere del contenuto comunicato, il suo tipo semantico, viene trasmesso proprio grazie alle forme spaziali del carattere. Analizzando titoli dei quotidiani, ne mostra poi la “funzione pubblicitaria” (*reklamnaja funkcija*) giungendo ad estenderla al linguaggio nel suo complesso. Osserva anche l'abuso dei caratteri cubitali da parte della stampa sovietica, soprattutto nei sottotitoli, e fa notare che il sottotitolo riveste un ruolo diverso da quello del titolo. Se la lingua scritta, rispetto a quella parlata, si caratterizza per un «orientamento eminentemente grammaticale (*grammatičeskaja ustanovka*) e non lessicale»,

nel linguaggio del quotidiano [...] questo orientamento verso i mezzi grammaticali della lingua diventa specificamente acuto e astratto. L'organizzazione grammaticale è qui eccezionalmente imperativa e incalzante. Perciò i limiti di tale

organizzazione sono oltremodo angusti, e la libertà creativa viene soffocata (Sini 2011: 94).

L'analisi di Vinokur si concentrava su tre caratteristiche correlate della lingua dei giornali: la prima era la sua estrema densità sintattica; la seconda era la sua meccanicità come un prodotto linguistico industriale bell'e pronto; e infine la terza il suo lessico, ovvero il cosiddetto "gergo incomprensibile" (cioè parole straniere e nomi abbreviati). La prima proposizione di Vinokur riguardo la super-saturazione grammaticale del giornale era basata sull'osservazione che il giornale è composto quasi esclusivamente di frasi prefabbricate e *clichés*, di stereotipi linguistici intrecciati.

I contenuti lessicali degli enunciati dei giornali sono completamente predeterminati dalla loro struttura grammaticale. Il giornale, che prende la sua struttura dal telegramma, privilegia gli assi sintattici della lingua su quelli lessicali. E poiché le sue costruzioni grammaticali dense e di impatto sarebbero troppo gravose per la trasmissione orale, la lingua del giornale può esistere soltanto in forma stampata. Essa è infatti un genere scritto, piuttosto che parlato; eppure è abbastanza diversa dalla prosa. Vinokur per questo motivo confronta le elaborate costruzioni sintattiche dei giornali con le sequenze sintagmatiche che sono caratteristiche della narrativa scritta:

Un'attenzione alla sintassi è manifestata nella distribuzione sistematica di particelle copulative e parole sull'intero segmento, e permette a un intero ammasso di fatti di inserirsi in una singola catena grammaticale. L'esposizione di questi fatti nel tipico discorso conversazionale – così come in tutti gli altri tipi di discorso scritto eccetto quello dei giornali – richiederebbe una forma narrativa completamente diversa fatta di varie frasi indipendenti. Se provassimo a suddividere in questo modo il testo di un telegramma, priveremmo la lingua del telegramma della sua principale caratteristica, e avremmo a che fare non più con un telegramma ma con qualche tipo di narrativa storica (Vinokur 1970a: 123).

Una delle principali differenze tra il giornale e la narrativa è il modo in cui questi organizzano l'informazione: come risultato della sua complessità sintattica, l'informazione contenuta nel telegramma e nel giornale può essere appresa quasi sincronicamente, mentre il lavoro narrativo dischiude i suoi contenuti in modo sequenziale attraverso una serie di trasformazioni temporali durante l'esposizione del testo. La lingua del giornale è al presente, istantanea ed effimera, e le sue rigorose costruzioni schematiche sono più suggestive dei più formalizzati generi lirici rispetto alle forme in prosa. E ancora il linguaggio tecnico del giornale è abbastanza diverso dal linguaggio appositamente elaborato della poesia. Vinokur sottolinea che a causa della prevalenza del linguaggio grammaticalmente stereotipato, è possibile trovare giuste analogie tra la produzione giornalistica e l'industria manifatturiera:

i tipi di enunciati maggiormente usati nei giornali (l'articolo di testa, il telegramma, l'intervista) sono costruiti utilizzando stereotipi già pronti: sono condizionati da un modello di discorso che è già stato creato nel corso della produzione dei giornali – da formule verbali precostruite e *clichés* linguistici (Ivi: 124).

Come risultato della rigida struttura combinatoria del linguaggio giornalistico, quasi tutti gli elementi dell'articolo di giornale sono determinati in anticipo, e la composizione degli articoli procede in modo rapido, anonimo e automatico. Strettamente circoscritto dal formato del giornale e dagli stereotipi verbali prefabbricati, le scelte del giornalista sono limitate all'estremo.

Gli annunci telegrafici pubblicati sulla stampa rappresentano esempi lampanti di questo stile, dove la compressione degli schemi grammaticali è condotta ai limiti estremi. Tale attitudine, per così dire, “grammaticalizzante” si spiega da una parte con la fondamentale esigenza

informativa e commentativa propria del quotidiano, ma anche con le specifiche condizioni sociali in cui si colloca la scrittura stampata e che ne definiscono il compito stilistico. Il quotidiano usa una lingua piuttosto stereotipata, dal momento che non svolge alcuna funzione artistico-poetica ma adempie a mansioni informative e si rivolge a un numero enorme di acquirenti-consumatori dalle competenze e consuetudini eterogenee. Ricordiamo fra l'altro che le tirature editoriali sovietiche raggiungevano già all'epoca cifre incommensurabili rispetto a quelle di altri paesi europei e se alle condizioni suddette si aggiunge il ritmo rapido dell'edizione – «che consente di costruire corrette analogie con la produzione industriale» – ci si rende conto di quanto tutti questi fattori portino inevitabilmente a una lingua meccanizzata. Per questo motivo

i tipi abituali e fondamentali dell'informazione del quotidiano (telegramma, intervista, cronaca, la maggior parte degli editoriali) sono costruiti su modelli già pronti, condizionati da stampini discorsivi già fatti nel processo della produzione del giornale, da formule coniate e già a disposizione, da *clichés* (Sini 2011: 94).

Ciò si manifesta, scrive Vinokur, soprattutto nel lessico, dove le parole diventano termini: «La lessicologia del giornale è una terminologia *sui generis*»:

Nella lingua del giornale manca proprio ciò che costituisce la base della poesia, la quale ci permette di sentire ogni parola di nuovo (*oščitit' každoe slovo zanovo*), come se la ascoltassimo per la prima volta (Ibidem).

In altre parole, il vocabolario del giornale ha sempre un carattere «fraseologico», cioè è «la somma di locuzioni fisse, serializzate, il cui valore precisamente definito, meccanizzato, e il significato sono già conosciuti in anticipo» (Vinokur 1970a: 125).

Tra i vari aspetti del giornale, l'ultimo ad avere importanza è il contenuto, che passa in secondo piano rispetto alla sintassi. Il linguaggio del giornale, così automatico e stereotipato, è del tutto privo di significato. Vinokur scorge il pericolo di perdita espressiva, e soprattutto cognitiva, non solo nella ripetitività della lingua dei generi testuali a stampa ma anche nella lingua letteraria. Da studioso di poesia Vinokur è ben consapevole del fatto che la ripetizione è strutturale nel momento in cui si configura come schema metrico; da storico della letteratura sa inoltre bene che certi schemi ricorrenti sono il serbatoio della tradizione letteraria classica, di prosa, poesia ed eloquenza.

Ancora una volta le argomentazioni di Vinokur dimostrano le continue frequentazioni con l'avanguardia futurista e il formalismo, in cui a partire dalla percezione del nuovo si analizzano i fenomeni linguistici. La differenza però è che nel caso del quotidiano non vi è nulla da ridire se la lingua si compone di automatismi, poiché in questo caso si tratta una situazione in cui il parlante sa che sta parlando proprio in modo del tutto convenzionale e non presuppone alcuna forza espressiva. Insomma, pur trattandosi di stereotipi, di cui il parlante fa un uso cosciente, essi sono comunque funzionali alla produzione dei testi e alla loro ricezione (Cfr. Sini 2011: 95).

4. I futuristi – costruttori della lingua

Vinokur non si limita a descrivere i fenomeni linguistici in atto e nei due articoli *I futuristi – costruttori della lingua* e *Sulla fraseologia rivoluzionaria*, ma fornisce anche un programma sociale e linguistico-culturale ideologicamente motivato di come gestire la lingua e di come prescrivere il comportamento linguistico delle masse.

Vinokur presenta la sua concezione nei due articoli, ma in ognuno di essi il linguista la elabora in modo diverso: entrambi condividono un compito comune, ma le concrete realizzazioni di quel compito differiscono. Inoltre, la sua teoria di un'ideologia del progresso, di ridisegnare e riorganizzare il mondo, dell'implementazione genuina del comunismo, dell'utilitarismo, riflette la concezione dell'arte come mezzo per organizzare la società e la vita, non soltanto per descrivere o conoscerle, e degli artisti come partecipanti attivi alla modernizzazione della nuova condizione. Tutti questi sono temi centrali in molti movimenti artistici di sinistra di quegli anni e immagini simili si trovano in altri articoli del «Lef» sull'arte della parola dei futuristi. Comunque la concezione di Vinokur è unica nei suoi obiettivi, nella rigida ripartizione dei compiti tra “linguisti-tecnici” e “poeti-ingegneri” e, soprattutto, nella stessa metafora della lingua come un meccanismo.

Entrambi gli articoli costituiscono un intero logico poiché condividono gli stessi scopi e gli stessi assunti di base: il ruolo degli agenti culturali è quello di elevare il livello della lingua delle masse proletarie al fine di consolidare il nuovo sistema politico.

Vinokur si trova al momento sotto una forte influenza tanto del costruttivismo quanto del carisma di Chlebnikov: di qui il pathos “ingegneristico” con cui affronta il tema della «costruzione della lingua» come «azione cosciente» e «politica» che «presuppone un'alta tecnica, la più alta padronanza degli elementi della costruzione linguistica, la penetrazione delle masse nel sistema linguistico, la libera capacità nella manovra delle leve e delle molle che formano il meccanismo linguistico» (Vinokur 1990: 17). Dato che la lingua è un sistema, ossia «l'insieme delle relazioni esistenti tra le singole parti» di un meccanismo complesso, Vinokur vede non nel lessico, bensì nella grammatica la sfera privilegiata d'innovazione (*zaum'*, dunque, come «uso particolare dei suffissi» e

deformazione dell'ordine delle parole), ma non disdegna neppure il ruolo produttivo dei neologismi: dato che molte parole contemporanee, come nomi di cinema e marche di sigarette, suonano *zaum* se estrapolate dal proprio contesto, anche i neologismi di Chlebnikov possono essere considerati lessemi per il momento senza referente, ma capaci in prospettiva di stimolare la società a creare contesti nuovi (Ivi: 20-21):

Bobeobi si cantavano le labbra
Veeomi si cantavano gli sguardi
Pieeo si cantavano le ciglia
Lieej si cantava il volto
Gzi-gzi-gzeo si cantava la catena
così sulla tela di alcune corrispondenze
fuori della durata viveva il Volto (Vitale 1978: 27)

Sono questi gli anni di accese discussioni tra i giornalisti e gli scrittori proletari sul bisogno di una nuova politica nei confronti del livello linguistico delle masse illetterate o appena letterate. Un ruolo chiave nel progetto di Vinokur è riservato al concetto di «cultura della lingua», cioè il livello di lingua che corrisponde con il generale livello culturale di un dato ambiente sociale. Vinokur sostiene che la letteratura possa influenzare la «cultura della lingua» delle masse. Dopo tutto, nella vita quotidiana la lingua è impulsiva, automatica e inerte mentre un uso conscio della lingua, nel senso di un trattamento deliberato e ben ponderato dei momenti di organizzazione della lingua nei loro sistemi, può superare tale inerzia. La base di questo assunto poggia sull'idea che l'uomo possa non solo imparare ma anche creare una lingua, non solo organizzare gli elementi della lingua, ma anche inventare nuove connessioni tra quegli elementi. Così è possibile elevare la «cultura della lingua» di una società. Nella concezione di Vinokur il metodo ideale per «elevare» la cultura del popolo sovietico consiste nell'«invenzione linguistica», per cui il popolo russo però non è ancora

preparato. Il primo passo deve essere fatto dai «tecnici-linguisti» e dagli «ingegneri-poeti». Ovviamente Vinokur non parla della ricreazione del mondo in quanto tale: l'obiettivo di Vinokur è raggiungere la ricostruzione del mondo nello spirito del comunismo, di raggiungere il progresso comunista per l'intero popolo. Secondo Vinokur,

l'invenzione è il più alto livello della cultura della lingua che noi, su scala di massa, possiamo per adesso solo sognare. L'invenzione richiede un alto livello di tecnica, la più ampia padronanza degli elementi e delle costruzioni della lingua, una penetrazione di massa nel sistema linguistico, la libera capacità di fare buon uso in modo sfrenato delle leve e molle che formano il meccanismo della lingua. Qui in Russia per una tale ampia cultura non abbiamo ancora i prerequisiti tecnici di base, per non parlare di quelli sociali; la stragrande maggioranza del popolo russo è semplicemente analfabeta. Sì, una scala di massa qui è chiaramente impossibile (Vinokur 1990: 17-18).

Vinokur assegna un ruolo chiave in questo processo di invenzione all'uomo di lettere da una parte e al linguista dall'altra. Gli uomini di lettere sono quindi gli «ingegneri», che lavorano i materiali linguistici grezzi, mentre i linguisti sono i «tecnici» che guidano e dirigono l'intera lavorazione, fissano gli obiettivi e decidono come trasformare la lingua secondo i bisogni sociali e ideologici. Vale la pena notare che Vinokur menzioni soltanto i poeti, ma si può supporre che siano inclusi anche gli scrittori di prosa, soprattutto quando essi abbiano un'eccezionale sensibilità per la lingua, la quale è materiale di costruzione sia di prosa che di poesia. Si noti ad esempio che nei saggi di Majakovskij e Osip Brik non dovrebbero esserci differenze tra lingua parlata, lingua poetica e prosa e che molti degli esempi di Vinokur non sono presi dalla poesia ma dalla lingua quotidiana. Gli strumenti per la rigenerazione della lingua, i nuovi «principi creativi», vengono elencati nell'editoriale-manifesto del 1913 con cui si apre *Il vivaio dei giudici n. 2* (*Sadok sudej n. 2*). Essi sono: 1) la disgregazione della

struttura verbale e dei nessi sintattici; 2) l'attribuzione del «contenuto alle parole secondo le loro caratteristiche scritte e foniche»; 3) la considerazione della funzione dei prefissi e dei suffissi; 4) la negazione dell'ortografia «in nome della libertà del singolo caso individuale»; 5) la qualificazione dei sostantivi «non solo mediante gli aggettivi» ma anche attraverso «altre parti del discorso e anche mediante singole lettere o cifre»; 6) la distruzione dei segni di interpunzione; 7) la concezione delle vocali come «tempo e spazio», mentre le consonanti vengono intese come «colore, suono, odore»; 8) la demolizione dei ritmi; 9) nuovi tipi di rima. Inoltre sono fondamentali la ricchezza di lessico, considerando la parola come «creatrice» (Vitale 1978: 51).

Fra i vari fenomeni che possono confermare l'ipotesi di una rivoluzione della lingua, il più interessante è secondo Vinokur quello delle abbreviazioni (*sokraščenija*) adoperate per indicare istituzioni e uffici dell'epoca post-rivoluzionaria e sovietica, le quali conoscono una straordinaria fioritura nell'epoca della NEP. Esse sono così radicate nelle abitudini linguistiche dei parlanti al punto di venire considerate come parole ordinarie. Anche a questo riguardo lo studioso cita Majakovskij, che nel 1922 aveva dedicato un poema satirico alla deriva burocratica della società comunista, con alcuni versi esplicitamente rivolti al linguaggio sintetico delle nuove sigle:

Chi al Glav,
chi al Kom,
chi al Polit,
chi al Prosvet,
la gente si sparpaglia negli uffici (Majakovskij 1980: 196-198).

Il GLAVCOM era il Comando Generale, mentre il POLITPROSVET era la Commissione di Educazione Politica, ovvero la divisione del NARKOMPROS

creata per dirigere tutto il lavoro politico-educativo. Majakovskij scinde questi acronimi per ottenere un effetto di straniamento, visto che tale invasione terminologica ha esercitato un impatto molto rilevante sulla vita verbale del popolo russo. Secondo Vinokur il fenomeno rappresenta un mutamento linguistico la cui portata ha non solo una grande estensione quantitativa ma anche importanti effetti qualitativi, dal momento che il processo di formazione di queste parole

fuoriesce dall'ambito del lessico in quanto tale; nella lingua compaiono delle nuove relazioni (*otnošenija*). L'abbreviatura è proprio una relazione, e non solo una estetica nomenclatoria, senza contare il fatto che nei limiti della sua organizzazione, l'abbreviatura si costruisce perfino secondo insoliti e originali principi grammaticali. E se è così, allora non c'è dubbio che "lo spirito della lingua" in qualche modo sia stato toccato dalle abbreviazioni, che il sistema dei rapporti significativi nella lingua russa abbia vissuto una qualche "svolta", un rinnovamento (Sini 2011: 93).

Vinokur compie una vera e propria valutazione stilistica delle abbreviazioni, facendo un'analisi dal punto di vista della tecnica del discorso e mostrando in che modo e in base a quali criteri linguistici vengano formate: per esempio spiega che la costruzione di molte abbreviazioni avviene per ragioni ritmico-fonetiche, con una preponderanza di voci trisillabiche e che si tratta per lo più di parole coniate per esigenze di sintesi e dunque di rapidità comunicativa.

Vinokur impone la sua interpretazione utilitaristica ideologicamente motivata sui fatti linguistici: li reinterpreta alla luce del suo programma linguistico ideologico, cioè elevare il livello della lingua della società sovietica, del programma ideologico di alcuni dei futuristi o *lefovcy* post-rivoluzionari, perciò presenta gli esperimenti di lingua dei futuristi come una continuazione logica del linguaggio delle masse. Da una parte, Vinokur, considerando il linguaggio poetico come un'altra forma di linguaggio

normale (e non un tipo speciale, diverso di uso della lingua, come secondo Jakobson), analizza accuratamente e descrive le peculiarità linguistiche della poesia futurista con la allora disponibile conoscenza linguistica. Dall'altra parte, egli non interpreta tali peculiarità dal punto di vista delle concezioni futuriste pre-sovietiche di arte e lingua (poetica), come ci si aspetterebbe. In altre parole, la sua descrizione e interpretazione della pratica linguistica dei futuristi è intesa a perseguire gli scopi che non sono collegati affatto alle iniziali aspirazioni artistiche dei futuristi e che inoltre vi contrastano parecchio.

È da notare intanto che, mentre l'impulso espresso dai poeti-teorici simbolisti, soprattutto da Brjusov e da Belyj, allo studio delle tecniche poetiche si risolve essenzialmente nell'analisi morfologica del ritmo, nella ricerca di metri e rime più espressivi o rari, nei poeti futuristi assumono preminente rilievo le questioni relative al materiale linguistico, la cui «struttura, resistenza ed elaborazione», prese in esame solo inconsciamente e caso per caso dai simbolisti, sono invece da indagare in modo sistematico e consapevole in relazione ai problemi posti dalla creazione poetica. È chiaro infatti che, se i *budetljane* si proclamano uniti, pur nella diversità dei loro singoli itinerari, dal comune slogan: «Abbasso la parola-mezzo, viva la *parola autonoma, autosufficiente*», le ricerche sul linguaggio non possono non acquisire quelle posizioni di privilegio che non hanno mai avuto, in precedenza, nella storia letteraria, non solo in Russia. Così, rispetto al simbolismo, «dalle sfere sublimi e impenetrabili della teologia si discende nei terreni laboratori umani della tecnologia» (Ambrogio 1974: 116).

Comunque, Vinokur riesce a conciliare gli estremi esperimenti intellettuali cubo-futuristi con la sua reinterpretazione ideologicamente ispirata e facilmente accessibile e a creare un modello accettabile di rinnovamento linguistico. La prima affermazione di Vinokur sulle conquiste linguistiche dei cubo-futuristi non ha molto a che fare con la loro opera linguistica in

quanto tale, ma con un'interpretazione di essa che ha portato i pre-rivoluzionari, apolitici, ma *bohemian* cubo-futuristi a essere negli anni Venti degli scrittori veramente proletari. È il periodo in cui il LEF prova ad assicurare la sua posizione nel campo letterario pesantemente scosso e tale concezione degli scrittori che è chiaramente presente anche negli altri articoli della rivista. In questa interpretazione, l'arte cubo-futurista, o semplicemente futurista, è considerata genuinamente proletaria: è basata sul linguaggio delle masse, tratta problemi linguistici delle masse, e mira a fornire una nuova lingua per le masse basata sull'esperimento futurista. Vinokur segue questa tendenza, affermando che i futuristi siano stati i primi a sostenere la missione dell'elevazione della «cultura della lingua», del superamento del balbettio delle masse, poiché queste non avevano il comando sulla loro stessa lingua ma seguivano soltanto il loro cieco istinto. I cubo-futuristi non solo hanno iniziato l'invenzione linguistica, o per lo meno hanno mostrato il percorso dell'ingegneria linguistica, essi hanno anche sottolineato il problema della «strada senza lingua», per usare un'espressione di Majakovskij, come un problema allo stesso tempo poetico e sociale. Di conseguenza, sono stati i primi a iniziare un progetto di costruzione della lingua di massa. Facendo questo, i futuristi non si sono limitati alla registrazione della lingua delle masse ma ne hanno forgiato una nuova, poiché non disponevano di un modello elaborato, nonostante il fatto che, per le loro creazioni linguistiche, essi potevano attingere materiale dalla lingua delle masse, la lingua parlata. In tal modo, sostiene Vinokur, i futuristi hanno fatto per la lingua russa quello che fece Aleksandr S. Puškin (1799-1837) nel diciannovesimo secolo, ma in modo diverso.

All'epoca di Puškin lo stile elevato di Deržavin rappresentava il linguaggio poetico tradizionale, mentre lo stile di Puškin, con la sua «volgarità» (per quel tempo), appariva sorprendente e difficile. I contemporanei inorridivano dinnanzi

alle sue espressioni «crude». Puškin si servì della lingua del popolo come di un particolare artificio stilistico atto ad incatenare l'attenzione [...] (Šklovskij 1966: 32).

Dove Puškin ha importato la lingua delle classi più basse, le masse, nella lingua poetica russa del diciottesimo secolo di Gavriil R. Deržavin (1743-1816) e di altri, i futuristi hanno creato interamente una nuova lingua per le masse, basandosi loro stessi sulla lingua delle masse.

Ai nostri giorni possiamo osservare un fenomeno ancora più caratteristico: la lingua letteraria russa [...] è penetrata così profondamente nelle masse popolari che ha elevato al proprio livello molti elementi dialettali; ma in compenso la letteratura ha ormai incominciato a rivelare una certa predilezione per i dialetti [...]. Infine, è ormai avvertibile una forte tendenza a creare un nuovo linguaggio, specificamente poetico, tendenza il cui caposcuola è, notoriamente, Chlebnikov (Ivi: 32-33).

Secondo Vinokur, l'ingegneria linguistica per elevare la cultura della lingua delle masse implica un tipo speciale creazione delle parole: non creazione lessicale ma grammaticale, che consiste nell'inventare nuove connessioni tra gli elementi linguistici. Vinokur sottolinea che

la genuina invenzione linguistica [può essere soltanto] grammaticale [...] poiché la somma delle competenze linguistiche e delle impressioni, che spesso è definita come «lo spirito della lingua», è innanzitutto creata dal sistema linguistico, cioè la totalità delle relazioni esistenti tra diversi costituenti del complesso meccanismo linguistico (Vinokur 1990: 18).

I principi dei cubo-futuristi di creazione delle parole, continua Vinokur, sono, in molti modi, casi di «creazione grammaticale delle parole». Il caso più tipico, secondo il linguista, è l'uso innovativo dei suffissi basato sull'analogia, che si trova copiosamente nel lavoro di Chlebnikov. Per Vinokur questo tipo di creazione grammaticale delle parole è un tipo «puro»

e «geniale» ma, allo stesso tempo, in confronto con la pratica poetica degli altri futuristi, ha un carattere piuttosto «da laboratorio» (Ibidem). Questo tipo di creazione delle parole è, secondo Vinokur, meglio rappresentata nella nota poesia *Esorcismo col riso* (*Zakljatie smechem*) di Chlebnikov, in cui tutti i termini sono derivati dalla radice *smech* che in russo significa appunto “riso”.

Oh, sorridete, ridoni!
Oh, ridete, ridoni!
Che ridono di risate, che ridicolano ridenti,
Oh, ridete ridemente!
A sorridenti ridolone – risate di deridenti ridoni!
Oh, ridacchia ridicolo riso di sorridenti sorridoni!
Ridereccio, ridereccio,
Irridi, deridi, riderelli, riderelli,
Ridanciani, ridanciani.
Oh, sorridete, ridoni!
Oh, ridete, ridoni! (Vitale 1978: 9).

Il fatto che «suffissi ordinari ed esaustivi per ognuno sono presi e aggiunti a parole non-corrispondenti» (Vinokur 1990: 18) è l'essenza della creazione di parole di Chlebnikov, ed è anche l'essenza della creazione grammaticale: essa, dice Vinokur, è ottenuta sulla base dell'analogia, non tramite la creazione di nuovi elementi linguistici ma attraverso la creazione di nuove relazioni tra elementi linguistici già esistenti, cioè le categorie morfologiche (radice, suffisso, prefisso). Dal principio dell'analogia sono in qualche modo governati anche altri procedimenti di Chlebnikov: il lapsus, cioè la sostituzione della consonante iniziale con un'altra consonante tolta da una diversa radice, che fa percepire la parola «come un conoscente con un viso repentinamente sconosciuto o come uno sconosciuto in cui si indovina qualcosa di noto»; la cosiddetta «etimologia poetica», affine all'etimologia popolare e al *calembour*, cioè l'accostamento semantico di segni verbali

accomunati da similarità fonetiche; la «declinazione interna», in base alla quale le vocali sono portatrici di differenze semantiche, analoghe a quelle veicolate dai «casi», in particolare con gli stessi fonemi consonantici (Ambrogio 1974: 125). Vinokur fornisce un po' di esempi di creazione delle parole mediante l'analogia tratti da Chlebnikov: in *Vojna-smert'* (1913) il termine *letava* (un oggetto volante, un proiettile, una pallottola) e il termine *metava* (qualcosa che lancia i proiettili, come una mitragliatrice) sono basati sul termine *dubrava* (foresta di querce), mentre il termine *mogun* (qualcuno che è capace di fare qualcosa, dal verbo *moč'*, "saper fare") in *Te-li-le* (1914) e il termine *vladun* (un padrone, un sovrano, qualcuno che ha il controllo delle cose) in *Tebe poem, Rodun* (1908) sono basati su *begun* (corridore) (Cfr. Dhooge 2012; Vinokur 1990: 18).

I neologismi poetici usati da Chlebnikov rivelano il suo atteggiamento di fronte al linguaggio. Le parole da lui coniate, che pure convogliano sempre un certo numero di significati potenziali per quanto vaghi ed embrionali, non hanno di regola alcun valore denotativo; in quanto prodotti della fantasia linguistica del poeta esse non corrispondono né si riferiscono chiaramente ad alcun aspetto riconoscibile della realtà oggettiva.

Lo slogan della parola autosufficiente si è fatto dunque realtà ed è stato rovesciato l'usuale rapporto tra simbolo linguistico e referente. Nel linguaggio pratico, il segno è ovviamente subordinato all'oggetto che sta a designare. Nel verso transmentale di Chlebnikov, l'oggetto, ove appare, è una debole eco del segno ed è soffocato dalla capricciosa interazione dei significati potenziali della parola (Erlich 1966: 47).

Vinokur individua simili applicazioni di creazione grammaticale anche nelle opere di Vladimir Majakovskij, David Burljuk e Nikolaj Aseev. L'ingegno di Majakovskij non è tanto «dettagliato» e «puro» come quello di Chlebnikov ma è «essenzialmente complesso e inventivo». Vinokur porta come esempio *vyžirevšij* in *La nuvola in calzon*i, la cui semantica non è

attivata soltanto dal verbo *žiret'* (rimpinzarsi), ma anche sulla base del verbo *vyvernut'* (svitare) oltre che di altri verbi con il prefisso *vy-* (Cfr. Dhooge 2012; Vinokur 1990: 19).

Vinokur vede un altro caso di creazione grammaticale negli «esperimenti senza preposizione» di Burljuk. Anche l'espedito dell'etimologia poetica, un espediente poetico che non riguarda la grammatica ma piuttosto il livello di fonetica, rientra nella concezione di Vinokur di creazione grammaticale, per esempio il poema *O nēm* di Aseev, in cui la combinazione di parole foneticamente vicine o identiche ma semanticamente indipendenti (per esempio *stalelitejnyj*, da una parte, e *stali e letet'*, dall'altra nel verso «*So stalelitejnogo stali letet'...*») dà l'impressione che le parole utilizzate possano essere semanticamente collegate l'una all'altra. Questi esperimenti di suono, o esempi di grammatica fonica, possono essere definiti casi di «ingegneria grammaticale» poiché non entra in gioco soltanto il suono delle parole ma anche la loro semantica (Ivi: 19).

Ben W. Dhooge, nel suo articolo si domanda se i linguisti odierni considererebbero neologismi le creazioni di Chlebnikov e di Majakovskij, o per lo meno quelle basate sull'analogia, oppure la trascuratezza delle preposizioni da parte di Burljuk, le etimologie poetiche di Aseev e di Chlebnikov come casi di «ingegneria grammaticale». Anche dal punto di vista della linguistica moderna, i neologismi di Chlebnikov non hanno a che fare con il solo lessico. Al contrario, essi sono il risultato di un gioco con le regole morfologiche. Non è difficile etichettare le regole di morfologia o di formazione delle parole come «grammaticali», se in questa categoria si fanno rientrare le regole della lingua che prescrivono le relazioni tra gli elementi linguistici. In questo caso non si tratta di parole separate (o lessemi), ma di parti di parole (affissi o altri, che siano liberi, legati, derivazionali, inflessivi, morfemi e parole derivate o lessemi). Lo stesso discorso vale per i neologismi di Majakovskij di cui parla Vinokur. Le cose

si fanno invece più complicate quando si arriva alla scelta di Burljuk di non utilizzare le preposizioni o nei casi di etimologia poetica. L'esperimento di Burljuk con le preposizioni sembra essere un tipo più superficiale di invenzione linguistica: a prima vista, gli elementi linguistici non sono veramente riorganizzati o ricombinati, ma omessi. Possiamo inoltre, applicare la definizione di ingegneria grammaticale anche agli esperimenti di Burljuk se accettiamo di comprendere l'elemento di riorganizzazione in modo più ampio: omettendo le preposizioni, siamo costretti a riconsiderare le relazioni tra i nomi oppure le combinazioni di nomi e aggettivi. L'etimologia poetica di Aseev può essere considerata soltanto «grammaticale» stando alla definizione iniziale di Vinokur di ingegneria grammaticale, dal momento che, sebbene non vengano inventati nuovi elementi linguistici, vengono comunque create nuove relazioni tra gli elementi linguistici. Combinando foneticamente parole simili o identiche ma semanticamente non collegate, vengono fuori nuovi legami semantici tra le parole utilizzate. Quindi i tipi di creazione di parole di Burljuk e Aseev possono essere definiti ingegneria grammaticale – ciò che fa Vinokur – ma, a dispetto della sua definizione, essi sono piuttosto casi atipici o marginali se confrontati con i neologismi di Chlebnikov e Majakovskij basati invece sull'analogia.

Contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, Vinokur non associa all'invenzione linguistica gli esperimenti che sono generalmente considerati i più tipici per i cubo-futuristi, quelli relativi cioè alla lingua transmentale. Secondo lui la lingua transmentale non può essere chiamata «lingua» in quanto tale a causa della sua «mancanza di significato»: «La “lingua transmentale”, come lingua, è priva di significato – non ha una funzione comunicativa, che è inerente alla lingua in generale» (Ivi: 21).

Circa la poesia di Kručënych, il linguista scrive che essa è «pura psicologia, pura individualizzazione, che non ha niente in comune con il sistema di

lingua come fatto sociale» (Ibidem). Vinokur è convinto che l'accento non debba cadere sugli aspetti individuali del linguaggio ma sulla funzione di organizzazione della cultura della lingua, poiché la "lingua" è "produzione". Vinokur ritiene che gli esperimenti di *zaum* possano essere visti come i risultati di un lavoro preparatorio, di laboratorio, per la creazione di un nuovo sistema di elementi finalizzati alla nominazione sociale. La lingua transmentale può essere usata per nominare film, sigarette, ristoranti, ecc. perché i nomi delle marche quasi sempre perdono la loro semantica iniziale e, così, possono essere considerati "transmentali": ad esempio, il termine "euy" di Kručënych può essere usato come marca di sigarette esattamente come il già corrente marchio *Kape*, esempio lampante, secondo Vinokur, di *zaum* priva di significato, per cui, nel caso del lavoro «nominativo-sociale» l'assenza di significato è una condizione vantaggiosa. Inoltre, lo sviluppo della lingua transmentale può essere al servizio dei linguisti come un diverso tipo di invenzione linguistica: la sperimentazione mostra al linguista quali combinazioni fonetiche sono accettabili all'orecchio critico di un poeta e, di conseguenza, possono essere applicate in altre sfere del linguaggio. La missione linguistica che la società deve perseguire non consiste nell'imitazione dei risultati del futurismo:

i nostri esempi [...] sono istruttivi in principio: essi rivelano una direzione che l'ingegnere linguistico può seguire, essi mostrano come i principi del lavoro linguistico dei poeti possano essere interpretati nella vita quotidiana (Ivi: 20).

In breve, la missione linguistica della società, che consiste in un progetto di costruzione di un linguaggio di massa, deve essere determinata in accordo con i bisogni socio-linguistici, la registrazione teorica di cosa sarà fatto dalla scienza, dai padroni della parola, i poeti. I cubo-futuristi sono stati i primi a prendere il controllo del segreto della lingua, ma il compimento

finale del compito deve ancora arrivare.

Il testo programmatico di Vinokur offre una coerente teoria di trasformazione linguistica e la illustra con degli esempi molto pertinenti. Ma manca un modello pratico di come ottenere l'invenzione linguistica: i lettori di Vinokur non ricevono alcuna direttiva esplicita. Va detto, comunque, che il quadro teorico e gli esempi dati nel loro insieme non lasciano molti dubbi sulle indicazioni fornite.

5. Sulla fraseologia rivoluzionaria

Il secondo articolo di Vinokur, intitolato *Sulla fraseologia rivoluzionaria* condivide con *I futuristi – costruttori della lingua* l'impianto ideologico e programmatico di come gestire la lingua delle masse ma fornisce un diverso modo di elevare il livello della lingua. A differenza del suo primo articolo programmatico sul «Lef», Vinokur non concentra ora la sua attenzione sul livello di grammatica, cioè come abbiamo visto sulle relazioni tra gli elementi linguistici, ma sul livello di fraseologia, cioè «la totalità dei fenomeni linguistici con una forma già fissata, intesa per essere usata in condizioni specifiche che possono essere determinate precisamente» (Vinokur 1970b: 108).

Nell'articolo il linguista discute un diverso aspetto del suo nuovo approccio di classe alla lingua o lingua di cultura, cioè la necessità di stabilire e perseguire una nuova politica linguistica per la nuova lingua sovietica, o la nuova lingua delle masse. Una tale «influenza conscia, organizzatrice della società sulla lingua» o «influenza sociale sulla lingua» deve regolare le sorti della lingua e più specificamente le «sorti della rivoluzione nella lingua» (Ivi: 104). Questa influenza sociale dovrebbe basarsi su una comprensione esatta, scientifica. La definizione di Vinokur, nonché il suo assunto che la

fraseologia sia prima di tutto un caso di lessico, ci permette di intendere per tale termine non solo il fraseologismo, le unità fraseologiche e gli idiomi, cioè combinazioni di parole con un significato fissato che spesso è diverso dalla somma dei significati dei suoi costituenti, ma anche parole in generale, come termini politici usati regolarmente, ma non ancora semanticamente alterati, come ad esempio «la venuta del capitalismo», o intere espressioni o frasi, per esempio titoli ricorrenti nei giornali, o il famoso motto «Proletari di tutto il mondo, unitevi» («*Proletarii vsech stran, soedinjajtes' »*), nonché il discorso socialista nel suo insieme.

In questo caso l'autore sostiene che il gergo della rivoluzione non abbia valore ideale, così come la *zaum'* e le parole straniere. L'analisi di Vinokur rivela inoltre una nuova caratteristica, e cioè la meccanicità della forma fissa e stabilita che è stata determinata a priori. Le frasi rivoluzionarie, *clichés* come «l'attacco del capitale», sono formule linguistiche già pronte, formule sintattiche prefabbricate che vengono utilizzate in precisi contesti comunicativi. In questo modo sono quindi più vicine al vocabolario giornalistico, fatto di parole straniere, parole inventate e gergo:

quelle formule, quegli elementi issati della fraseologia, gli slogan, le massime (*krilatye slova*: letteralmente parole alate) ecc., che recano sempre con sé le tracce, per così dire, della loro origine stilistica, cioè che abbelliscono il contenuto da loro significato con la specifica atmosfera di quella concreta situazione di quotidianità sociale per la quale l'uso discorsivo tradizionale le ha consolidate (Sini 2011: 89).

Per Vinokur non è il caso di metterli al bando, ma di verificare che i parlanti li sappiano usare nella situazione appropriata (dunque coerentemente con il loro scopo), «che per esempio in una composizione scientifica non figurino stereotipi della conversazione da tavola» (Ibidem). La fraseologia che fiorisce nella lingua della Rivoluzione e poi ancora nel periodo della NEP

costituisce un problema concreto e immediato di politica linguistica, e nello stesso tempo pertinente più di altri alla riflessione sullo stile.

Secondo Vinokur, questi «segnali sintattici, provocazioni, assalti» non possono «affatto apportare nessun concetto reale» ma possiedono una certa dimensione somatica (Ibidem). Essi appartengono a un linguaggio pragmatico e funzionale che non può sottostare agli astratti schemi differenziali della *langue* di Saussure, ma piuttosto rimane legato alla realtà esperienziale e corporea dell'incontro comunicativo.

«La fraseologia», infatti, «è una questione stilistica per eccellenza». Se lo stile è qualcosa di tipico e caratteristico di un dato discorso individuale, «una condizione perché qualcosa sia tipico e caratteristico è la ripetibilità» (Ibidem). Quando la ripetitività perde il suo senso creativo e diviene convenzionale, ecco che ci troviamo davanti all'ossificazione e alla formularità. Per Vinokur la questione riguarda prima di tutto il lessico: «la fraseologia non è la composizione del discorso, ma la sua *fabula* e il suo *tema*» (Ibidem). Trattandosi di aspetti lessicali, di forme indivisibili sintatticamente, vi si possono attuare interventi diretti di politica linguistica più facilmente che in altri settori della lingua. Vi sono molte varietà fraseologiche in correlazione con altrettanti stili: si può per esempio tracciare una distinzione concernente

la sfera dell'*appartenenza* sociale (fraseologia dell'individuo, della classe, del ceto, fraseologia individuale e di gruppo), o nella sfera delle funzioni sociali (fraseologia medica, del lavoro artistico, fraseologia erotica, scientifica, politica ecc.) (Ibidem).

Vinokur ritiene che sia più facile esercitare un'influenza sociale sulla lingua a livello di vocabolario e, quindi, a livello di fraseologia, poiché le parole sono semplicemente combinate in nuove unità semantiche, mentre altri livelli di lingua, come le regole di grammatica, per esempio coniugazioni e

declinazioni, sono più difficili da cambiare. La ragione di ciò giace nel fatto che il lessico è percepito direttamente, per cui «per l'assimilazione di nuovi elementi lessicali è necessaria soltanto una minima quantità di associazione» (Vinokur 1970b: 109).

La fraseologia rivoluzionaria, essendo collegata sia alla lingua che alla politica e all'ideologia, ha giocato un ruolo essenziale nel processo di rovesciamento politico del 1917. Secondo Vinokur, negli anni precedenti alla rivoluzione, ha avuto luogo un generale rinnovamento linguistico. Poi la nuova fraseologia rivoluzionaria è diventata una *conditio sine qua non* per i cambiamenti socio-politici dopo la rivoluzione: non usarla, non parlare di discorso rivoluzionario era impossibile per un reale aderente alla rivoluzione e ai cambiamenti socio politici. Dopo la rivoluzione, tuttavia, la dinamicità è andata in stagnazione: la fraseologia rivoluzionaria è diventata priva di significato, è diventata una raccolta di vuoti *clichés* e di suoni senza senso.

Vinokur analizza gli slogan rivoluzionari, molti dei quali hanno un'origine precedente alla rivoluzione. Nota che spesso si trattava di formule già consunte da tempo che hanno acquisito nuova freschezza. Ricorda infatti:

Nell'atmosfera della lotta sociale che ardeva e dei fronti esterni che si smantellavano non si poteva passare tranquillamente vicino a un manifesto che gridava:

La religione è l'oppio dei popoli!
Pace alle capanne, guerra ai palazzi!
Abbasso la guerra imperialistica!
Il lavoratore non ha niente da perdere tranne i suoi ceppi!
Evviva l'autodeterminazione dei popoli!

In altre parole, tutta questa fraseologia dei circoli sotterranei è diventata improvvisamente un'acquisizione comune: echeggiava al fronte, dove se ne appropriava un esercito di milioni di soldati, arbitro dei destini della rivoluzione; ha voluto comparire sotto la penna del *peredovik* [lavoratore di avanguardia]. suscitava rabbia in alcuni e ispirava altri. Si è trasformata in argomento del giorno,

impossibile non accorgersene (Sini 2011: 90).

In pratica la fraseologia a quel punto ha smesso di essere fraseologia. Un ruolo fondamentale nella fortuna di cui hanno goduto questi slogan è svolto proprio dalla loro forma, «caratterizzata da una densa, enfatica intonazione esclamativa, da una melodica monotona ma tenace, da una sintassi azzeccata (tendenzialmente senza verbo)» (Ibidem). Nonostante questo, anche quegli slogan hanno perduto il loro significato. Questo è accaduto a causa della natura stessa della fraseologia, della sua proprietà costitutiva: la ripetibilità. Infatti il senso di una parola può essere compreso solo fino a che la sua forma è viva e attiva. Quando la forma della parola smette di essere percepita in quanto tale e non colpisce più la percezione è a quel punto che smette di giungere alla coscienza. La parola viva si trasforma in nome, in etichetta. Questa stagnazione, agli occhi di Vinokur, è pericolosa, poiché usare espressioni e slogan vuoti, pietrificati contamina anche il processo di pensiero. Pensare per *clichés* può soltanto essere *non-sense*, poiché usare parole ed espressioni senza senso significa non comprendere cosa diciamo o equivale perfino a non pensare affatto. Questa svalutazione del pensiero causata dalla fossilizzazione della lingua ha diverse implicazioni politiche:

La lingua è una forza terribile. Attraverso la lingua uno può ottenere una vittoria. Ma una lingua ridicola, una lingua che abbia perso il suo significato – questa è una grande minaccia. E chiunque abbia dato un'occhiata alla stampa, chi abbia sentito i discorsi della borghesia, commentare gli slogan dei bolscevichi, specialmente adesso, durante la NEP, egli capirà in che senso si possa parlare qui di pericolo politico (Vinokur 1970b: 115).

In altre parole, la svalutazione di lingua e pensiero può perfino portare a una svalutazione del nuovo sistema e, così, mettere a rischio il

cambiamento socio-politico che è stato apportato.

Se si trattasse soltanto di “eufonia” o di lingua “bella”, come possono pensare alcuni, allora forse non varrebbe la pena di occuparsi di tale questione. Ma il punto è che dietro questo immiserimento verbale, dietro questa caduta catastrofica della nostra valuta linguistica, è racchiuso un pericolo sociale (Sini 2011: 91).

Se quotidianamente adoperiamo slogan ed espressioni che hanno perduto il loro senso, allora anche il nostro pensiero diventa mostruoso e privo di significato. Vinokur paventa la concreta possibilità che si smetta di pensare, lasciando che siano i *clichés* a parlare per noi e questa non sarebbe altro che la conseguenza catastrofica di un’assuefazione espressiva. Ecco perché la questione della fraseologia deve essere posta in connessione con il generale problema della cultura della lingua, motivo per cui si è reso necessario «rinvigorire» la fraseologia russa.

Traspare l’appartenenza di Vinokur a un sistema culturale dominato dalla contrapposizione fra automatizzazione e straniamento resa celebre da Šklovskij ma descritta anche da Tynjanov e da altri formalisti russi, secondo cui a un certo momento non si vedono più le cose, ma soltanto la loro superficie. Per influsso di tale percezione, perdiamo dapprima percezione dell’oggetto, ma poi anche la sua riproduzione. Per Vinokur è proprio quello che sta accadendo in quegli anni con gli slogan della rivoluzione: «si può dire senza esagerazione che per l’orecchio che aveva ascoltato le cannonate di Ottobre, questa fraseologia non è altro che un insieme di suoni insensati» (Ibidem). In queste pagine, inoltre, lo studioso ricorda la lotta contro il linguaggio ossificato delle formule e degli stereotipi intrapresa dallo stesso Lenin. E anche in questo caso Èjchenbaum, Šklovskij, Jakubinskij e altri avevano dedicato dei lavori ai discorsi di Lenin proprio nel numero 1 di «Lef» del 1924. Si nota la duplice tendenza del lavoro vinokuriano, ancora in bilico per il momento tra l’esperienza futurista e

quella formalista che precede la successiva abiura. Va detto comunque che in questo periodo gli *opozycy* hanno contribuito in maniera significativa allo studio della stilistica russa.

Vinokur vede esempi di questo rinvigorismento nel gioco di parole «*lučše men'se, da lučše*» («meglio meno, ma meglio») di Lenin, «*malaja krov'*» («piccolo sangue», al posto di *malo krov'*: «poco sangue») di Trockij, o i pezzi di propaganda e i poemi di Majakovskij nella rivista «*Iskusstvo kommuny*» (Arte della comune), come *Il poeta operaio* (*Poët Rabočij*).

La frase di Lenin «*lučše men'se, da lučše*» non è altro che un gioco sui diversi significati e funzioni dell'avverbio *lučše*, che non ci si aspetta venga ripetuto e per questo ne risulta una tautologia, una deviazione da una regola di logica linguistica. La frase di Trockij «*malaja krov'*» è invece una violazione di una regola di collocazione: *krov'* normalmente non si combina con l'aggettivo *malyj*, secondo la regola di collocazione lessico-semantica, ma si può combinare con la forma avverbiale di quell'aggettivo, *malo*, secondo la regola di collocazione morfosintattica (Cfr. Dhooge 2012).

L'esempio successivo è tratto da *Il poeta operaio* di Majakovskij, i cui versi contengono un gioco sul significato di due parole chiave: “discorso” e “acqua”, parole che normalmente non hanno tra loro una relazione e che invece vengono combinate. Il verso «contro la marea di parole innalziamo una diga» (*molom otgorodit'sja ot bur' slovesnych*) colpisce il lettore, poiché una diga può sì aiutare a ripararsi da una vera tempesta, ma non da una tempesta verbale. Lo stesso dicasi per un altro verso: «che l'acqua dei loro discorsi faccia girare le macine» (*vertet' žernova vodoj rečej*). Normalmente, è l'acqua stessa che fa girare le macine (*voda vertit žernova*), non le persone che fanno girare le macine con l'acqua (**oni vertjat žernova vodoj*), con la loro stessa forza (*sobstvennymi silami*) e tanto meno con l'acqua dei discorsi. Tutte queste combinazioni possono essere percepite come poetiche, per cui pur non essendo normative, risultano comunque

perfettamente accettabili da un punto di vista poetico: sono frasi che a prima occhiata non producono un significato logico o un'immagine. Inoltre, la combinazione di queste due collocazioni poetiche non normative in questo specifico contesto evocano diverse associazioni semantiche e attivano diverse espressioni fisse che non sono presenti nei testi in sé, ma solo nella mente di chi legge la poesia. La combinazione delle parole «discorsi», «mulino», «mugnaio» e «macina» porta il lettore a quelle espressioni come *nalit' v reč' vody* (parlare a vuoto), *lit' vodu* (esitare), *lit' vodu na č'ju to mel'nicu* (dare supporto a qualcuno), o anche *toloč' vodu (v stupe)* (battere l'aria/macinare il vento, ma letteralmente “pestare l'acqua nel mortaio”). Insomma, i discorsi degli «oratori oziosi» contengono così tanta acqua che questa può essere usata per far girare la macina nel mulino. Per cui non è l'acqua che attiva la macina, ma i discorsi di questi «oziosi oratori», cioè le «tempeste verbali» (anche qui è presente l'elemento acqua, non solo nella tempesta ma anche nell'espressione *burja v stakane vody*: una tempesta in un bicchiere d'acqua), la chiacchiera oziosa vuole difendersi dalla voce poetica. In altre parole, la combinazione non normativa di lessemi in questo specifico contesto porta a diverse associazioni a all'eventuale accumulazione di queste associazioni (Cfr. Dhooge 2012). Tali affermazioni portano il ricevente all'idea dietro alle parole. Ovviamente questi esempi sono solo casi isolati, mentre è necessario un rinvigorimento meglio organizzato e su larga scala. Per questa ragione Vinokur propone un approccio «industriale» (*proizvodstvennyj*) in modo da far risorgere la fraseologia rivoluzionaria. Per raggiungere questi obiettivi, la politica linguistica deve guardare alle più alte forme di cultura della lingua, cioè la poesia. I poeti possono infatti offrire uno sguardo all'intero insieme di elementi e strumenti, il «materiale grezzo», che può aiutare in questo particolare aspetto di costruzione della lingua, il «processo fraseologico». Come nel caso dell'ingegneria

grammaticale, i linguisti, cioè i «tecnici della lingua», devono giocare un ruolo guida in tutto questo processo: essi prenderanno su di sé il comando della nuova politica linguistica e dirigeranno l'intero processo di costruzione della lingua con la loro conoscenza linguistica.

Come nel caso del primo articolo, Vinokur non fornisce realmente un modello pratico che mostri esattamente come rinvigorire la lingua, ma vengono dati soltanto un quadro teorico e degli esempi. Il concetto principale di Vinokur, fermare la fossilizzazione della lingua rivoluzionaria in modo da proteggere il nuovo sistema politico, dà l'impressione che il modo più ovvio di raggiungere l'obiettivo del linguista, cioè esprimere il carattere di *clichés* della fraseologia rivoluzionaria scherzandoci su o parodizzandola, possa essere il vero percorso da seguire.

Comunque, gli esempi dati da Vinokur non hanno molto a che fare con la fraseologia rivoluzionaria in senso stretto. Non è soltanto sulla lingua rivoluzionaria che si gioca, ma sulla lingua in generale, sebbene al momento si tratti di figure rivoluzionarie. Ciò implica che il rimedio contro la svalutazione della nuova lingua consista in un rinvigorimento della fraseologia in senso più ampio e cioè collocazioni e combinazioni di parole. Vinokur trova quindi un aiuto prezioso nel lavoro dei poeti: «e ciò significa tra l'altro che la politica linguistica può imparare dalla poesia, come dalla più alta manifestazione della cultura della lingua» e cita altri versi di Majakovskij:

Marciate
giovani comunisti
ma in modo
che al cielo gli rintroni l'orecchio (Majakovskij 1980: 299-301).

E commenta: «i suoi versi sono slogan pronti e vivi». In alcune fabbriche di Mosca si erano diffusi e venivano effettivamente usati come slogan proprio

questi versi del poeta futurista. Vinokur precisa che un lavoro di sostegno alla politica della lingua può essere svolto anche da espressioni poetiche diverse dalla poesia di Majakovskij, intrisa da una valenza politica a priori e costruita con esplicita finalità oratoria. Ciò che conta in questo caso non è la considerazione della poesia come arte verbale, ma «come forma stilisticamente qualificata, come manifestazione di una tecnica del discorso altamente sviluppata». L'educazione linguistica e il lavoro sulla parola prima che dal giudizio estetico passano attraverso una rigorosa esplorazione delle possibilità espressive e la messa a punto delle tecniche adeguate allo scopo, perciò Vinokur prospetta un tirocinio che contempli anche la scrittura in versi, in quanto esercizio inscindibilmente stilistico e politico. Tutto ciò può sembrare contraddire l'obiettivo principale di Vinokur, il rin vigorimento della lingua rivoluzionaria, ma in realtà serve l'obiettivo più generale stabilito dal linguista attraverso la definizione di «cultura della lingua»: eliminare l'inerzia insita nel linguaggio. Il problema della fossilizzazione e svalutazione della lingua rivoluzionaria è solo un aspetto di un problema più grande. Di conseguenza, è plausibile supporre che non vi possa essere una diversa soluzione per questo sotto-problema.

Un discorso abilmente costruito, un rapporto attento e amorevole nei confronti della parola nelle sue diverse funzioni, portano con sé come risultato anche un corretto uso degli stampi verbali. In particolare, proprio qui bisogna imparare dalla letteratura (Sini 2011: 91).

6. Il purismo

Fra le sue analisi linguistiche, Vinokur si trova a operare in un periodo storico di forti mutamenti della lingua russa. La sua aspirazione è quella di

raggiungere in tutti i generi discorsivi «quel livello di compiutezza tecnica che caratterizza la lingua dell'opera d'arte», realizzando così un programma definito in termini di purismo, cioè un atteggiamento vigile, ma senza troppe censure, sui vari mutamenti che riguardano la lingua da tutti i punti di vista. In un periodo storico come quello della rivoluzione, lo studioso si trova di fronte a numerosi casi di uso deviante rispetto alla buona norma linguistica e ai vari possibili tipi di deviazione. Certamente non si tratta di fatti meramente lessicali:

Noi tutti facciamo ancora smorfie davanti a barbarismi e provincialismi, ma non ci accorgiamo che non si tratta di nuove parolette né di vecchie parole, ma prima di tutto di *stile* (Ivi: 87).

Tutto viene quindi ricondotto allo «stile», ovvero un tipo di purismo «positivo»: un sinonimo, cioè, della cosiddetta «cultura della lingua». Il purismo così inteso si volge soprattutto alla stilistica, l'unico campo in cui esso perde la sua inutilità di principio. Infatti, puntando l'attenzione alla stilistica il purismo può compiere un'autentica opera reale, poiché lo stile non è altro che l'uso cosciente dei canoni della lingua da parte dell'individuo parlante. La grammatica con le sue prescrizioni limita la nostra possibilità di creazione e invenzione stilistica; il prodotto dell'interrelazione fra grammatica e stilistica è la sintassi, nel senso ampio del termine; l'interrelazione fra stilistica e lessicologia produce invece il vocabolario. Per cui costruendo forme sintattiche nel discorso, con l'aiuto delle nostre consuetudini stilistiche produciamo una scelta fra possibilità messe a nostra disposizione dalla grammatica. Lo studioso rileva però una crisi in atto della coscienza scientifica che investe pienamente anche il pensiero linguistico. La maggioranza della popolazione non vive tale crisi con precisa consapevolezza, ma ne percepisce soltanto il rinnovamento.

L'esito principale di tutti questi cambiamenti è una nuova percezione della parola, che «toglie il pensiero scientifico dagli schemi morti» e la fa invece sentire come uno «strumento di comunicazione e interazione sociale» (Ivi: 88). A rigore, essa è l'unica effettiva realtà linguistica, l'unica ad avere nella lingua un'esistenza oggettiva. Come sosteneva Potebnja, ogni atto di parola è un atto creativo, e nella struttura del segno verbale l'immagine, cioè la forma interna, questo legame associativo e intuitivo, costituisce il nucleo dinamico: nel discorso prosastico, pratico o logico, la percezione della «viva rappresentazione» va smarrita, la parola diventa un segno astratto, matematico, il segno d'un concetto; nel linguaggio poetico invece l'immagine si ravviva e assume di nuovo il suo autonomo valore (Ambrogio 1974: 92).

La «sollecitudine pragmatica» sulle questioni di lingua, insieme a una riflessione più generale riguardo ai destini della scienza e ai suoi principi si traduce per Vinokur in un impegno civile. La «domanda sulla possibilità di una politica linguistica» diventa perciò la «domanda sulla possibilità di un rapporto cosciente, attivo e organizzato della società nei confronti della lingua in quanto tradizione sociale», cioè l'idea di una stilistica della vita quotidiana (*bytovaja stilistika*) (Sini 2011: 88).

L'idea di Vinokur andrebbe applicata in un territorio come l'Unione Sovietica, abitato da numerose popolazioni non russofone e dunque con una questione della lingua piuttosto particolare. È interessante notare, inoltre, che ad una così ambiziosa aspirazione corrisponda una costruzione teorica basata ancora una volta sulla logica del fine. Infatti, la stilistica «puristica» indirizza il parlante nella scelta fra le varie possibilità espressive della lingua e tutte le varie possibilità sono governate, secondo Vinokur, ciascuna dal proprio specifico obiettivo. L'«istinto stilistico» porta ad adoperare un vocabolo piuttosto che un altro, perché ad ogni enunciato deve corrispondere a uno scopo. Il purista deve aiutare il parlante a gestire le

relazioni fra risorse linguistiche e scopi. «Per ogni fine», ribadisce lo studioso, «i propri mezzi: tale deve essere lo slogan della società linguisticamente colta» (Ibidem). Per introdurre la questione della produzione di significato nella lingua stereotipata dei giornali, Vinokur aveva rivolto la sua analisi alle caratteristiche lessicali peculiari, cioè, l'uso estensivo di parole straniere e abbreviazioni che non venivano capite da molti parlanti russi madrelingua (e che molti dei puristi volevano eludere dalla stampa). L'incomprensibilità del vocabolario giornalistico era collegato ad altri due fenomeni linguistici che Vinokur aveva già esaminato negli articoli precedenti: la *zaum'*, la lingua transmentale dei poeti futuristi Kručënych e Chlebnikov, e le fraseologie prefabbricate che circolavano nel discorso rivoluzionario del tempo. Nell'articolo *I futuristi – costruttori della lingua* Vinokur fa un esempio di *zaum'* per confutare quei puristi che vedevano la lingua esclusivamente come un sistema di idee logico e astratto. Mentre ammetteva che la lingua transmentale era effettivamente assurda e che, dal punto di vista del significato concettuale ha il solo scopo di confondere (per cui la prima posizione di Vinokur è utopistica così come il sogno di Chlebnikov riguardo a una futura “lingua universale”), egli sosteneva anche che la *zaum'* comunque aveva senso se posta in un preciso contesto comunicativo. Da questo punto di vista la lingua transmentale non era affatto simile ai neologismi o alle parole straniere che erano proliferate nella lingua russa fin dalla rivoluzione d'ottobre e che erano altrettanto prive di significato finché non gli era stato dato un preciso e concreto compito sociale. E in fondo anche la parola *zaum'* non è altro che un neologismo, una parola inventata. Sia la lingua transmentale che il neologismo sono possibili non perché hanno senso, ma perché lavorano come lingua ancora priva di senso. Così il problema dell'incomprensibilità della *zaum'* o del neologismo si risolse nel momento in cui essi vennero introdotti nella lingua di tutti i giorni, appena cioè iniziarono a funzionare.



Il primo numero della rivista «Lef».



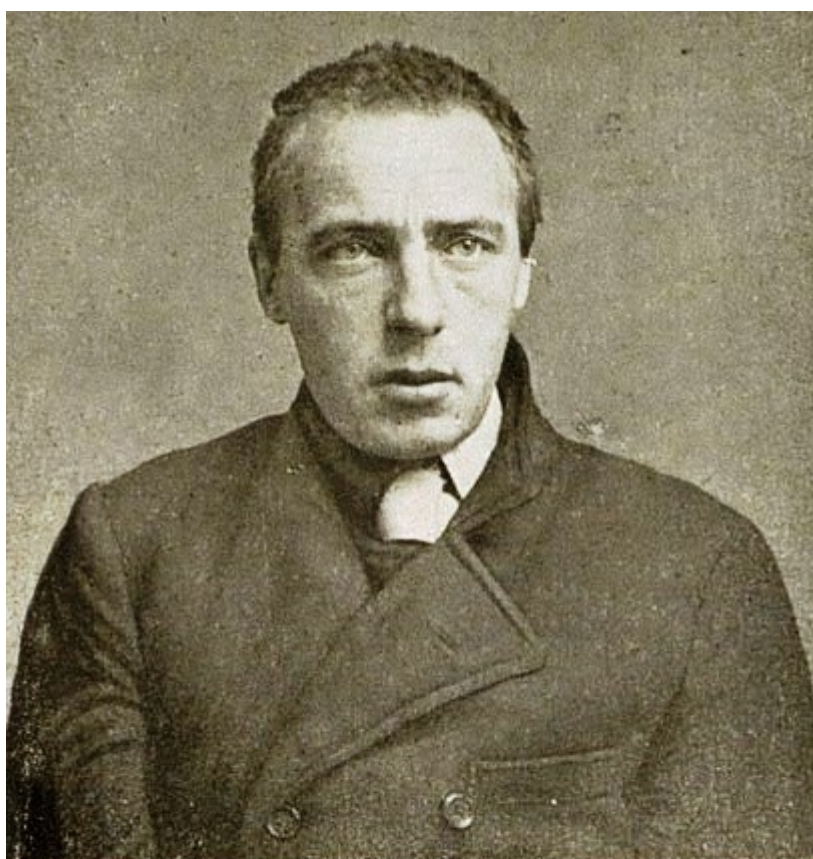
Una caricatura.



Majakovskij con i membri del gruppo cubo-futurista.

Я быть может последним поэт.
В. Маяковский

«Io sono forse l'ultimo poeta». V. Majakovskij.



В. Хлебников

Velimir Chlebnikov.

Terzo Capitolo

La rottura, le analisi e il «rigoroso filologismo»

Una delle critiche più significative nei confronti del formalismo è senz'altro quella di Grigorij Vinokur, figura che acquista un ruolo di primo piano nel quadro della «critica non ufficiale» negli anni in cui il dibattito sul metodo formale è appena cominciato (Cfr. Nikolaev 2011).

In questi anni si verifica un mutamento in modo quasi impercettibile. Come si è detto, ai suoi esordi il formalismo è strettamente legato all'avanguardia artistica del tempo. Questo legame non si manifesta solo al livello teorico, ma pure al livello stilistico, come bene dimostrano i primi testi formalisti, dove la ricerca del paradosso o le digressioni liriche sostituiscono spesso l'argomentazione vera e propria, tipica invece del ragionamento scientifico. Inoltre questi testi compaiono per lo più in riviste d'arte e divengono materia di discussioni animate. Queste caratteristiche si fanno meno evidenti nelle opere edite negli anni seguenti: il paradosso e le formule brillanti cedono il campo a un pensiero rigoroso e logico. Rimane lo spirito d'avanguardia, ma l'atteggiamento diventa adesso scientifico (Todorov 1968: 16).

1. Le prime critiche e la rottura con il metodo formale

Intorno alla metà degli anni Venti Grigorij Vinokur abbraccia l'orientamento teorico e metodologico del Circolo linguistico di Mosca insieme a Roman Jakobson, con lo scopo di imporre la linguistica sulle altre discipline letterarie. Ma i membri dell'OPOJAZ vanno contro quello che ai loro occhi non sembra altro che un «imperialismo linguistico». Per difendere l'autonomia della letteratura, rifiutano decisamente la normalizzazione del loro sistema teorico, negando la sua inclusione nella scienza tradizionale in qualità di parte costitutiva. Essi infatti pretendevano che il formalismo fosse l'autentica scienza della letteratura nella sua interezza, rifiutando tutta la conoscenza precedente in quanto prescientifica. Oltre al rifiuto del riformismo intradisciplinare, la polemica tra i formalisti pietrogradesi e quelli moscoviti si basava sul principio dell'autonomia dell'oggetto della scienza della letteratura (Sini 2007: 68).

Tra il 1923 e il 1924 nella rassegna, ancora oggi inedita, *La poetica russa e i suoi risultati* (*Russkaja poëtika i ee dostiženija*), Vinokur individua nel procedimento, nel materiale e nella dimenticanza della forma interna i principali “errori” dell'OPOJAZ, commessi secondo lui anche da Žirmunskij. Questi si basava sulla concezione, caratteristica della linguistica romantica, del linguaggio come attività ma si rifaceva anche alle concezioni della linguistica contemporanea con il suo concetto di pluralità di attività linguistiche. Se prima le idee di Vinokur e Žirmunskij divergevano per il formalismo radicale e la vicinanza di Vinokur all'ambiente futurista, adesso ciò che li allontana del tutto è l'avversione di Žirmunskij nei confronti dello studio sulla forma interna poetica e la sua linguistica poetica, cui invece Vinokur sta cominciando a volgere le sue ricerche.

Tra il 1923 e il 1929 presso la GACHN si era formato un gruppo di allievi, i giovani filosofi e teorici d'arte Nikolaj Volkov, Nikolaj Žinkin e altri,

attorno alla figura di cui Špet, il quale in questo periodo stava lavorando alla monografia sulla filosofia del linguaggio di Karl W. von Humboldt (1767-1835) *La forma interna della parola (Vnutrennaja forma slova)*, che uscirà nel 1927 per le edizioni della GACHN, ma che è già nota ai moscoviti, almeno nei suoi lineamenti sostanziali, sin dal 1923. Entrano a far parte di questo gruppo, come abbiamo visto, anche i suoi sostenitori provenienti dal Circolo linguistico di Mosca e in particolare gli ideologi di «Hermes» fra cui lo stesso Vinokur, il quale, a partire dal 1924, interviene ai lavori della GACHN e aderisce sempre di più alle proposte filosofiche di Špet. Tutti, naturalmente, avevano in comune la stessa visione critica nei confronti del metodo formale. I loro articoli, che costituiscono soltanto una piccola parte di ciò che realmente produssero in quegli anni, comparvero nelle raccolte e nelle pubblicazioni della GACHN tra il 1927 e il 1928, anche se furono preparati prima, negli anni 1923-1925, ovvero nel periodo dell'assimilazione e dello sviluppo dell'insegnamento e dell'opera špetiana sulla forma interna della parola e del forte allontanamento dagli altri orientamenti in filosofia, estetica, teoria dell'arte, poetica teorica e soprattutto dal fenomeno nazionale dell'OPOJAZ. All'inizio degli anni '20 infatti non solo quello degli *opojazovcy* era un attacco contro l'imperialismo linguistico di Jakobson e di Vinokur, con lo scopo del dissolvimento della scienza della letteratura nella linguistica, ma anche contro i tentativi di fare del formalismo una parte della generale metodologia estetico-filosofica del circolo di Špet all'interno della GACHN, di cui invece Vinokur diventa ora entusiasta sostenitore. «Artefice di una “doppia” abiura» (Nikolaev 2011: 168), Vinokur prende dunque le distanze sia dal metodo formale che dal futurismo, di conseguenza diventa inevitabile anche la rottura con il «Lef», per accogliere le posizioni di Špet e diventare uno dei suoi più fedeli seguaci. Matura così un vero e proprio cambio di rotta nel suo percorso teorico, verso una critica sempre più aspra

del metodo formale. Trova, ad esempio, delle contraddizioni metodologiche tra «filosofia» e «morfologia» recensendo su «Russkij sovremennik» («Il contemporaneo russo») nel giugno del 1924 la raccolta di Èjchenbaum *Attraverso la letteratura* (*Skvoz' literatury*), che contiene da una parte saggi ispirati all'«estetica gnoseologicamente fondata» e dall'altra testi che difendono e mettono in pratica i principi del formalismo. Secondo Vinokur, Èjchenbaum sottovaluta la «parola poetica nella sua struttura integrale», mentre sarebbe necessario, per evitare simili errori, un impianto filosofico di vasto respiro: come vi è bisogno dell'estetica come giustificazione filosofica, così anche davanti all'analisi delle concrete forme estetiche tale necessità non scompare, poiché il fondamento filosofico dell'estetica stessa sarà anche la specificazione di queste forme estetiche (Sini 2007: 69).

Se prima gli studi letterari gravitavano intorno ad altre branche del sapere, ora il formalismo assicurava alla letteratura un centro di gravità, grazie alla continua insistenza sul fatto che aveva un oggetto di indagine unico e peculiare. Come scriveva Vinokur in *Poetica. Linguistica. Sociologia*, «grazie a queste indagini abbiamo iniziato gradualmente a scoprire, almeno, ciò che l'oggetto della poetica o della storia letteraria *non è*». Ma la rivoluzione formalista si stava riducendo alla semplice idea «che la scienza letteraria studia la *letteratura in sé e per sé*» e che «lo studioso di un'opera d'arte ha per propria materia la *struttura* di quest'opera e non i fattori che sono storicamente o psicologicamente concomitanti alla sua creazione» (Steiner 1991: 281-282).

Per quanto riguarda il futurismo, la dichiarazione di rottura di Vinokur fu la prefazione all'almanacco *Pari e dispari* in cui veniva sviluppata un'argomentazione dei *Frammenti estetici* (*Èstetičeskie fragmenty*) di Špet. Scriveva infatti Vinokur, anche se in forma anonima:

non possiamo non spendere alcune parole sulla particolare situazione di quella generazione letteraria a cui apparteniamo. Questa generazione si è formata nell'atmosfera creata dal futurismo. Le tendenze disfattiste di questo movimento erano in sostanza tendenze anticulturali. Lo stesso concetto di poesia veniva travisato. Dopo aver costruito un muro attorno all'avvenire, il futurismo ha posto una barriera insormontabile fra il presente e il passato. Sono state sbarrate le fonti della poesia mondiale. Le forze oscure della parola sono state sprigionate e hanno travalicato i limiti. Aprendoci la strada verso la vera arte, noi siamo stati costretti a scegliere fra la cultura e ciò che in qualche senso si contrapponeva ad essa. Nella lotta per ciò che in altre condizioni si sarebbe mostrato a noi come un dato di fatto, siamo passati per una dura scuola. La nostra avversione nei confronti del futurismo non è un semplice superamento di un movimento consunto. Noi rinneghiamo completamente il futurismo come tradizione (Nikolaev 2011: 168-169).

Vinokur esclude ormai qualsiasi genere di compromesso con il futurismo e il LEF, denunciandone lo spirito «nichilistico». Riferendosi al libro di Èjchenbaum *Lermontov*, Vinokur scrive a Jakobson nell'agosto 1925: «come fai a non vedere con il lume della tua ragione che Èjchenbaum nel suo *Lermontov* ripete cose trite e ritrite, nonché stantie, della scuola neogrammatica?» (Sini 2011: 76) e in seguito nell'articolo *Poesia e scienza* (*Poëzija i nauka*) si esprime contro l'introduzione operata dagli *opojazovcy* radicali delle loro teorie nella critica letteraria:

In realtà, è intollerabile quella singolare alterigia con cui ai nostri giorni questi o quei rappresentanti della scienza cercano di predefinire con i propri metodi le vie e i destini della poesia russa, contando con ciò di privare la critica di «soggettività» e di «avvicinarla» alla scienza. [...] Ciò che è più ingiurioso è il fatto che in tutte queste costruzioni si rifletta un'estrema noncuranza nei confronti dell'arte poetica; tale noncuranza costringe certi nostri critici persino a prescrivere ai poeti in base alle stesse «leggi scientifiche» con l'aiuto di quale ricetta o «procedimento» si debba «fare» una composizione di trama o il modo in cui «attraversare piani di trama», quale «orientamento» – sulla personalità espressiva oppure su un tema di trama – si debba scegliere come «motivazione» di una poesia e così via (Nikolaev 2011: 169).

Anche sulla rivista «*Russkij sovremennik*» del 1924 era comparso il

giudizio di Vinokur sulle osservazioni di Šklovskij «fatalmente limitate alla sfera ristretta dei procedimenti tecnici dell'epistola letteraria» (Ivi: 170), perché non si era addentrato nel campo propriamente poetico, da cui già emergeva la sua posizione nei confronti delle idee più radicali del metodo formale. L'anno successivo Vinokur nel libro *La cultura della lingua* pubblica in una nuova redazione i suoi articoli prima vicini al LEF, che fu inizialmente concepito come un'antologia di risposte critiche alla teoria di Saussure di alcuni membri del Circolo, ma quando non fu possibile realizzare la raccolta come pensata originariamente, Vinokur, che era l'editore, prese il progetto per il suo libro, che poi divenne il punto teorico di partenza per il suo lavoro. Tuttavia da una lettera – sempre del 1925 – indirizzata al suo «amico, compagno e sodale all'MLK» (Ivi: 169) Roman Jakobson si evince chiaramente come per Vinokur il passaggio alle posizioni teoriche di Špet fu la scelta di un nuovo orientamento culturale. Facendo riferimento alle critiche ricevute in seguito alla pubblicazione del suo articolo sull'almanacco *Pari e dispari*, lamenta i pregiudizi futuristi che accecano gli *opojazovcy*:

Dimmi, per favore, dove «propongo di respingere il fondamento dell'OPOJAZ». Sull'OPOJAZ e sulla teoria del «metodo formale» in generale non ho ancora scritto e tu non sai cosa scriverò: la mia parola deve ancora arrivare e tu ti poni in una posizione molto sconveniente, offrendo prima del tempo degli argomenti bell'e pronti. Sarebbe ovviamente ridicolo anche ipotizzare che rinneghi in toto l'OPOJAZ. Non sarei un filologo se non avessi capito il ruolo colossale e positivo che ha giocato l'OPOJAZ. La sfortuna dell'OPOJAZ è costituita solo dal fatto che è stato forgiato dai pregiudizi futuristi: essi non gli danno la possibilità di apprezzare il suo oggetto – la parola – nella sua interezza concreta e fanno sì che gli *opojazovcy* rimangano dei naturalisti astratti nella filologia [...] mentre io dico: la stessa forma, la stessa parola è l'espressione dell'idea, dell'idea poetica, completamente autonoma sia dall'«anima», sia dal «carattere sociale» sia da tutte le altre belle cose. In quanto filologo, puoi non studiare questa stessa idea – che se ne occupino i filosofi – ma tu sei obbligato a indagare le forme espressive di un'idea, se pretendi di occuparti di analisi della poesia (Ivi: 169-170).

Inoltre sottolinea l'importanza dello studio della forma interna e della forma esterna come un tutto:

Devi capire che fuori dallo studio della forma interna non raggiungeremo mai la vera funzione poetica della parola [...]. Se l'OPOJAZ rifiuterà il putrefatto e rancido futurismo e riconoscerà che la forma interna è portatrice della predicazione poetica – ovvero la stessa poesia – allora sono pronto a farle da galoppino: non avrò più bisogno di niente. Ma va da sé che tutto questo equivale a una completa rivoluzione nella visione scientifica del mondo e non solo. [...] Di una cosa hai sicuramente ragione: non mi piacciono (e non solo «non mi piacciono») i cambiamenti di punti di vista a ogni stagione. Che fare dunque? A tutto ciò guardo come a una sfortuna personale ed è difficile che spetti a un amico scherzarci sopra. Colpevole di questo non sono io, ma quel tratto della nostra cultura in cui sono capitato: per spirito sono più giovane di te e degli *opojazovcy*, ma sono stato affascinato dai più “vecchi” ed è per questo che chiudo violentemente con tutto. Il LEF era pienamente regolare, avevo bisogno di mandar giù il bicchiere della caduta vergognosa (questo non vale per Vitja [V. B. Šklovskij – N. I. N.]), ma per me era sufficiente. Il LEF è il figlio più legittimo dell'OPOJAZ – questo non puoi negarlo – i pietroburghesi sono rimasti direttamente colpiti dalla mia uscita, mentre Osja [O. M. Brik – N. I. N.] è pronto a perdonarmi tutto, persino la presa di distanza dalla sociologia e dalla politica, ma non «Pari e dispari» (Ibidem).

Ma gli *opojazovcy* radicali, così come lo stesso Jakobson, non potevano rifiutare il futurismo e quindi la loro visione non mutò.

Anche Špet, a sua volta, nei *Frammenti estetici* si era scagliato contro il futurismo:

Il futurismo è teoria dell'arte senza l'arte stessa. [...] Quando coloro che si autoproclamavano futuristi incitavano «gli incendiari con le dita annerite» non si aveva paura; simpatici ragazzi si pensava. Quando ordinavano: «demolite le fondamenta delle città gloriose» erano incomprensibili e curiosi – incomprensibili, giacché tutti sapevano che quelle «fondamenta» erano da tempo ormai demolite, curiosi, perché il «manifesto» si rivolgeva a noi: chi di noi, si pensava, – guardando di traverso il «prossimo» – gente pratica, avrebbe abbandonato il padre e la madre per andare a demolire ciò che da tempo era demolito e non si poteva perciò demolire? Ma subito si avvertirono un cattivo gusto e un cattivo odore [...]. Coloro che affermano il primato della poetica sulla poesia sono futuristi. Il futurismo «crea» in base alla teoria, esso non ha passato; la gravidanza dei

futuristi è falsa. [...] I futuristi, che non hanno assimilato alcuna scuola, non assimilano nemmeno l'arte, in essa saranno non padroni ma commessi, sia pure statali. [...] Insincerità e artificiosità significano una cosa semplice: il gioco di prestigio non è riuscito. [...]

Il futurismo, dunque, è disintegrazione, putrefazione, concimazione. Il terreno è pronto (Sini 2007: 69-70).

Nel suo libro *La forma interna della parola*, invece, non mancano note critiche sul metodo dei formalisti, riguardo alla percezione dell'opera poetica, alla cui base secondo il metodo formale stava il principio edonistico, all'approccio natural-scientifico, al tecnicismo dell'analisi e dell'interpretazione dei testi letterari e al concetto di lingua poetica, tutti propri del metodo formale. Si tratta in fondo degli stessi aspetti del formalismo che subirono una dura critica ne *Il metodo formale nella scienza della letteratura (Formal'nyj metod v literaturovedenii)* e negli altri lavori di Michail M. Bachtin (1895-1975), in cui il principale argomento per dimostrarne l'inconsistenza teorica è la spiegazione edonistica della forma, deducibile dalle particolarità del materiale.

2. La lingua come «sistema» sociale

Dopo aver preso le distanze dal Circolo linguistico di Mosca e dai formalisti in generale, d'ora in poi Vinokur si dedicherà allo studio della linguistica. Come sosteneva già Tynjanov nel 1923 nella prefazione a *Il problema del linguaggio poetico*, tutta la linguistica teorica e soprattutto la teoria del linguaggio poetico si trovavano intorno al 1920 in una situazione di vera e propria crisi. Era uno stato di transizione simile a quello che nell'Ottocento portò alla nascita della grammatica comparata delle lingue indoeuropee. Vinokur ritiene, infatti, che

la linguistica scientifica è oggi alla soglia della terza epoca del suo sviluppo e ha dinanzi a sé il compito di rinvenire metodi nuovi, superando le impostazioni dei Junggrammatiker, che sono anzitutto da criticare per la loro «fonetica storica» e per il loro «individualismo linguistico». È indubbiamente prezioso conoscere l'evoluzione storica dei fenomeni fonetici, ma i suoni «non dicono ancora niente della lingua in quanto insieme eccezionalmente complesso di elementi fonetici *significativi*».

Dalla forma esterna, dallo strato dei suoni, bisogna passare alla forma interna, alla semantica, perché «la linguistica genuina comincia là dove ci si trovi a contatto con il senso della parola» (Ambrogio 1974: 185-186).

Dopo la vasta influenza che ebbero le idee di Baudouin de Courtenay in Russia, adesso, grazie soprattutto alle ricerche di Ferdinand de Saussure si profila un nuovo atteggiamento verso i suoni: nasce il concetto di fonema e si inizia a pensare al suono come a un vero e proprio fatto sociale, come elemento di un sistema linguistico; nasce anche la fonologia, come studio del sistema di entità foniche che assolvono delle specifiche funzioni semasiologiche.

Il materiale del *Corso* di Saussure fu conosciuto al Circolo linguistico di Mosca attraverso i resoconti di Karčevskij, tornato in patria da Parigi alla fine del 1917.

[...] il *Corso* di Saussure era stato pubblicato nel 1916, ma non era ancora apparso a Mosca. Tuttavia, a quell'epoca, vi era un erudito russo che aveva vissuto a lungo in Svizzera ed era stato uno degli allievi più giovani dell'ormai anziano Saussure; si chiamava Karčevskij. Fu lui il primo a illustrarci le idee di Saussure. Parlò dei problemi posti dal *Corso* davanti al Comitato dialettologico. Così imparammo a conoscere e a usare alcuni termini saussuriani che non apparivano nei suoi testi, ma che Karčevskij aveva sentito nelle conferenze e nei seminari di Saussure (Jakobson 1989: 35).

A Pietroburgo fu invece presentato ad una riunione di linguisti l'8 dicembre 1923 da Sergej Bernštejn, che ne aveva letto una copia portata in Russia da Viktor Žirmunskij. Trasportate su un terreno in cui erano già in parte germogliate in modo autonomo, quelle idee non esercitarono

immediatamente un influsso sui linguisti sovietici (Depretto 1982; Tynjanov 1973: xiv).

Secondo Vinokur invece è importante l'introduzione delle «brillanti costruzioni» di Saussure:

Il principale merito di Saussure consiste nel fatto che restituisce alle nozioni linguistiche fondamentali il loro originario e secolare senso antinomico. E se avesse compreso davvero dialetticamente le antinomie da lui stesso stabilite, il rinnovamento prodotto nella scienza dalle idee svizzere sarebbe molto più serio e fruttifero (Sini 2011: 78).

Avendo studiato la linguistica europea e in particolare le nuovissime proposte di Saussure, Vinokur rivolge ora l'attenzione alle dicotomie «*langue/parole*» e «sincronia/diacronia», soffermandosi sugli aspetti a suo parere da lui trascurati. In linea di massima noi abbiamo a che fare non con la lingua, ma con il linguaggio in generale (*le langage*). Di questo concetto generale Vinokur evidenzia i due aspetti: la lingua vera e propria (*la langue*) e l'atto di parola individuale (*la parole*). La lingua in quanto tale è la lingua intesa quale fenomeno sociale, mentre l'atto di parola è un fenomeno di carattere individuale. In sostanza per Saussure la lingua deve essere intesa quale «norma cui sono soggette tutte le altre manifestazioni del discorso». Si tratta del «prodotto sociale della capacità di esprimersi e dell'insieme delle condizioni indispensabili, accettate da un determinato ambiente sociale, per offrire la possibilità all'individuo di servirsi di questa capacità» (Vinokur 1965: 53).

Gli scritti di Vinokur si concentrano sulle teorie di Saussure ma non con l'intento di “decostruire” o distruggere il modello strutturale; i suoi studi erano piuttosto motivati dal desiderio di completare il progetto di Saussure, potremmo dire per correggere le sue sviste e colmarne le mancanze, e stabilire un'adeguata variante storica dello strutturalismo. Lo scopo di una

tale metodologia orientata alla produzione per la linguistica era di “socializzare” la lingua.

Naturalmente il concetto di «lingua» è un concetto sociale: la lingua presuppone non soltanto l’uso che ne fa il soggetto parlante, ma anche la comprensione da parte di chi ascolta. In questo senso la lingua è un sistema che, proprio come i suoi singoli elementi, investe un’importanza sociale ed è impensabile fuori di un determinato ambiente che consideri il sistema in questione come una specie di norma obbligatoria per tutti (Ivi: 52).

Va detto, infatti, che la scuola moscovita di Fortunatov, la quale all’epoca era la maggior scuola linguistica russa, esasperava l’idea dell’individualismo linguistico, non considerando che invece la lingua è un mezzo di comunicazione, «un mezzo di scambio dei prodotti dell’attività sociale» e che, di conseguenza, «deve essere capita da *almeno due individui*», per cui della lingua si ha «diritto di parlare solo come un *fatto sociale*, che possiede una sua rilevanza *sociale*» (Ambrogio 1974: 186).

Importante è invece la distinzione tra *langue* e *parole*, che consente di distinguere il sociale dall’individuale, cioè la norma sociale indipendente dalla volontà dell’individuo e l’atto di parola invece come atto volitivo e cosciente.

Saussure non ha ragione quando intende il discorso individuale soltanto come appropriazione passiva e naturale della lingua sociale. È chiaro, invece, che questa appropriazione è creativa. Non prestando attenzione a questo lato del problema, non ha tratto perciò le necessarie deduzioni dall’antinomia *langue/parole* (Sini 2011: 78).

La teoria saussuriana non offre per questo motivo una «compiuta filosofia del linguaggio», e, inoltre, il «sistema» è concepito in essa come «l’organizzazione di elementi grammaticali dati esternamente», mentre «si dovrebbe parlare di *struttura*, di costruzione in profondità, dove dall’esterno

bisogna passare all'interno» (Vinokur 1965: 55). Questa separazione non è, tuttavia, radicale e assoluta, poiché esiste un'interazione tra *langue* e *parole*:

La lingua in quanto tale, la struttura grammaticale della lingua come fenomeno sociale, costituisce soltanto un campo, racchiuso entro una determinata cornice, per la nostra attività linguistica. Si tratta di una base, partendo dalla quale e rimanendo nell'ambito della quale, noi *creiamo* la nostra lingua. Si tratta di una norma, oggetto a impiego, a interpretazione da parte dell'individuo parlante (Ibidem).

L'atto di parola si configura pertanto come la «sovrastuttura volitiva di un sistema di segni linguistici dati e già a priori e a noi imposti» (Ibidem).

Per rendere conto di questa unità nella varietà, Vinokur proponeva una modificazione del rigido dualismo saussuriano tra *langue* e *parole*. Tra il sistema sociale di una lingua e i suoi enunciati individuali, egli individua degli insiemi di norme "stilistiche" fra *langue* e *parole*, fra il sistema sociale e le singole enunciazioni, ognuno dei quali, come scrive Peter Steiner, «governa un particolare tipo di comportamento verbale orientato verso un fine»:

Tali norme, che concernono soltanto determinati usi specifici di una lingua, sono meno generali delle norme della *langue*, ma allo stesso tempo sono condivise almeno da alcuni dei parlanti di una lingua. Come la *langue*, sono di natura sociale.

Visto attraverso questo prisma concettuale, ogni enunciato, poetico o di altro tipo, è governato simultaneamente da due sistemi normativi: una *langue* generale e uno stile particolare (Steiner 1991: 243).

Le considerazioni di Vinokur in qualche modo rappresentano, oltre che una generica esposizione, o per meglio dire una lettura interpretativa, del pensiero saussuriano, «il sintomo della svolta che, intorno alla metà degli

anni venti (prima dell'imposizione della «dottrina» di Marr), comincia a prodursi nella linguistica sovietica in direzione dei problemi di semantica e di sociologia della lingua» come dice lo stesso Vinokur nel saggio *Sulla possibilità della linguistica applicata (O vozmožnosti prikladnogo jazykoznanija)* posto a introduzione di *La cultura della lingua* (Ambrogio 1974: 185-187).

Nel saggio degli anni Venti, *La stilistica pratica come problema (Praktičeskaja stilistika kak problema)*, Vinokur offre una penetrante lettura del pensiero saussuriano e avanza delle proposte molto interessanti dal punto di vista teorico. Secondo Vinokur Saussure non si sarebbe accorto di un suo «errore metodologico» e non avrebbe tratto la necessaria deduzione, che ora egli espone con sicurezza. Bisogna, secondo lui, porgere attenzione al fatto che nel sistema saussuriano delle due linguistiche, alla linguistica “storica” spetti esclusivamente lo studio dei suoni, e questa linguistica viene definita “storica” solo in virtù di una evoluzione esterna. Mentre nella classificazione di Saussure delle discipline linguistiche, non si fa alcun cenno alla «scienza del parlare» (*govorenje*), della cui scoperta gli siamo comunque debitori.

Se la *langue* è la lingua stabilizzata (*prebyvajuščij*), mentre la *parole* è la lingua che vive nella realtà e che cambia, allora proprio queste devono essere le due linguistiche: una statica (sebbene il termine non sia molto felice: le forme della lingua, anche in un loro segmento temporale non sono statiche e si comprendono solo nella loro dinamica di senso [...]), che studi la lingua nel suo sistema, come meccanismo di forme grammaticali e di correlazioni che conferiscono loro senso, e un'altra storica, ma già senza virgolette, cioè che studi la lingua in quanto fatto reale della vita sociale, nel suo concreto essere storico, detto altrimenti, la storia della lingua in senso proprio (Sini 2011: 79).

A prima vista, questa identificazione tra storia sociale della lingua e scienza del parlare potrebbe sembrare incomprensibile, dal momento che alla lingua

era stato contrapposto proprio il parlare, in quanto principio individuale rispetto a un principio generale e collettivo. Ma perfino per de Saussure la *langue* è solo uno schema ideale, la cui vita reale e concreta è data comunque dalla *parole*.

[...] sappiamo che sul piano empirico questa norma viene violata non soltanto di frequente ma addirittura sempre. Sappiamo che non esistono due persone empiricamente parlanti, le cui articolazioni, ad esempio, coincidano completamente e siano indistinguibili tra loro.

Questa circostanza ha costituito quasi sempre un ostacolo per i linguisti, i quali, avendo a che fare con singoli atti di parola di singoli individui parlanti, capitati nella loro sfera di osservazione, diventavano senza volerlo vittime di un'aberrazione e cominciavano ad affermare che non esiste nessuna lingua reale, tranne quella del singolo (Vinokur 1965: 52-53).

Perciò bisogna soltanto ricordarsi che la *parole* non è un processo automatico e meccanico, bensì attivo. In questo modo, il parlare di Saussure può avere un senso reale solo nel caso in cui lo si interpreta propriamente come manifestazione sociale della lingua per mezzo di una iniziativa individuale, che agisce nei limiti di un data collettività linguistica. Di conseguenza è importante innanzi tutto il fatto che l'individualità, anche se parla a modo suo, dà vita comunque a ciò che è generale, così che il materiale discorsivo che trova la propria espressione nel parlare è comunque la *langue* stessa. Ma non meno importante è che il parlare in quanto atto del discorso individuale non è per nulla un atto esclusivamente di una sola persona. In relazione proprio alla lingua in quanto generale patrimonio sociale, sarà parlare qualsiasi discorso nel quale proprio la lingua venga specificamente manifestata da un qualsiasi membro di questo insieme sociale (Cfr. Sini 2007: 70-71).

E la nozione di membro dell'insieme sociale può essere ristretta o estesa quanto si vuole: se è possibile il parlare come discorso individuale di un singolo individuo

sociale, è anche possibile come discorso individuale di un gruppo di individui, per esempio, la lingua di famiglia, di ceto, di classe, di professione, ecc. Per rendere il mio pensiero definitivamente chiaro, dirò semplicemente che la contrapposizione di Saussure tra *langue* e *parole* si deve intendere come contrapposizione tra lingua e stile (Sini 2007: 70-71).

Attraverso la sua lettura critica del *Corso*, lo studioso russo getta le basi della nozione di stile. Si delinea così l'idea di una «storia della lingua» pensata come, appunto, una stilistica storica che fa parte della «generale storia della cultura, cioè si colloca accanto a discipline come la storia della letteratura, la storia dell'arte, la storia del culto, la storia dello stato e delle istituzioni, ecc». Vinokur, insomma, dimostra di avere una chiara idea dell'interconnessione dei sistemi culturali, che, proprio come per Bachtin negli stessi anni, sarà un frutto importante del formalismo maturo, dello strutturalismo praghese, e infine della semiotica lotmaniana.

La cultura della lingua, raccogliendo in una prima sintesi i risultati delle ricerche svolte dallo studioso fino a questo momento, rappresenta dunque lo spartiacque tra la militanza futurista-formalista e la svolta špetiana, mostrando la coesistenza di motivi provenienti da entrambe le esperienze. Con questo volume Vinokur intendeva soprattutto esaminare la materialità vivente della comunicazione, la “varietà di generi del discorso” che erano stati lasciati da parte dall'approccio strutturalista: i *report* giornalistici, gli scambi commerciali, le abbreviazioni, gli omonimi, le deissi, il discorso oratorio, la lingua rivoluzionaria e le uniche caratteristiche dell'espressione scritta come le ellissi, la tipografia e l'irregolarità nell'ortografia. La linguistica come disciplina poteva raccogliere accuratamente il significato nella lingua, solo una volta che essa iniziava a indagare le vicissitudini storiche delle tecnologie del discorso pragmatico nei concreti incontri comunicativi, e cioè i fenomeni della lingua da punto di vista dell'utilizzo dei suoi espedienti da parte del parlante.

Il primo capitolo, *Linguistica e stilistica*, offre una rassegna delle maggiori scuole della linguistica europea e i loro errori: se la principale lacuna delle posizioni dei neogrammatici riguardava la semantica, per cui «la lingua perdeva per loro insieme al senso quelle qualità che le erano proprie in quanto simbolo collettivo e sociale», di contro, anche Karl Vossler (1827-1949) ripete «lo stesso errore della linguistica positivista neogrammatica da un altro versante»: giungerebbe «a negare la realtà (*real'nost'*) della lingua come fenomeno collettivo, ma con la differenza sostanziale che per individualità in quanto veicolo della realtà della lingua, Vossler intende un'individualità creativa». Questo suo errore, «legato alla priorità da lui stabilita della stilistica nei confronti della grammatica», «conduce alla giusta tesi, se la si prende in sé: “Quanti individui, tanti stili”» (Ivi: 77). Dal suo canto, lo studioso russo risponde sia al positivismo dei neogrammatici che all'idealismo vossleriano fornendo una prospettiva comunicativa e sociale:

Già di per se stessa la nozione di «lingua» (*jazyk*) presuppone un determinato ambiente sociale nel quale questa nozione si realizza. La lingua è innanzi tutto un mezzo di comunicazione (*soobščenie*) e comprensione (*ponimanie*) sociale. Affinché la lingua possa essere lingua essa deve essere compresa da almeno due persone. Perfino il cosiddetto «discorso interiore» (*vnutrennjaja reč'*) è sempre discorso fra «interlocutori», sia pure fusi in un dato momento in una persona sola; cioè presuppone sempre la comunicazione e la comprensione. Abbiamo diritto di parlare di lingua solo quando essa è un fatto sociale, ha significatività sociale (Ivi: 77-78).

Trovando nell'«evoluzionismo individualistico» il principale difetto della metodologia della linguistica comparata, Vinokur si sofferma quindi sui tentativi di neutralizzare l'errore da parte della Scuola di Ginevra. Vengono così esposte le nozioni di linguaggio (*langage, reč'*), lingua (*langue, jazyk*), parola individuale (*parole, govorenje*), tutte soggette a una dicotomia

semantica. Vinokur sottolinea l'idea della linguistica come scienza sociale e del linguaggio come convenzionale e arbitrario e si sofferma sul ruolo decisivo del concetto di sistema, che, adeguatamente sviluppato, offrirebbe la spinta per una revisione radicale di tutta la problematica linguistica. Contro la tradizione russa che relegava la stilistica negli ambiti della retorica, che ne faceva un codice di norme rigidamente prescrittive, Vinokur privilegia l'aspetto funzionale della lingua nel suo uso concreto da parte dei parlanti, orientandosi, invece, su problemi di stilistica pratica (e "sociolinguistica"), e ciò qualche anno prima che fossero pubblicate le celebri *Tesi di Praga* (1929). Alcune idee qui esposte di fatto sembrano anticipare le moderne teorie sulla "pragmatica della lingua" e gli "atti linguistici". Il postulato fondamentale di Vinokur è che la lingua costituisca il presupposto indispensabile di una cultura e che lo sviluppo di quest'ultima non possa prescindere dall'evoluzione dei sistemi linguistici. Di qui l'interesse per il comportamento verbale dei parlanti (formule stereotipe, linguaggio giornalistico e della NEP, neologismi e linguaggio delle avanguardie artistiche, gerghi e linguaggi speciali, ecc.) e per il rapporto tra creatività poetica in generale e lingua colloquiale (*bytovaja reč'*). Ne *La cultura della lingua* cerca di evidenziare soprattutto il fatto che la lingua è tradizione culturale; la parola, infatti, non è altro che la cultura in una sua espressione specifica. La parola e la lingua sono uno specifico mezzo di trasmissione della cultura. Queste due prospettive di Vinokur, l'una prettamente linguistica (storia della lingua letteraria) e l'altra culturale (la lingua come cultura), gli consentono di operare contemporaneamente su due piani differenti, ma di fatto complementari: l'uno critico-letterario e l'altro linguistico-semiotico. Dunque, l'approccio di Vinokur se, da un lato, si accosta indubbiamente alla linguistica strutturalista, dall'altro conferisce un taglio decisamente semiotico agli studi sulla parola e il testo (Cfr. Ferrari Bravo-Treu 2010: 224).

3. La stilistica

Dopo la prima edizione di *La cultura della lingua* apparsa nel 1925, Vinokur identifica il campo di ricerca della stilistica che corrispondeva all'invenzione della lingua, la branca della linguistica a cui avrebbe dedicato il resto dei suoi lavori. Essa abbracciava tutti gli aspetti del linguaggio contestualmente basati come l'intonazione, la voce e l'accento ed era inoltre simile a ciò che Saussure aveva definito *parole* («la differenza tra lingua ed enunciato non è altro che la differenza tra lingua in generale e stile», scrive Vinokur).

A Žirmunskij non sfugge che, se non è lecito studiare lo stile di un'opera letteraria come uno speciale dialetto, secondo i metodi naturalistici della linguistica "storica", tuttavia in ben altra direzione si va orientando la linguistica più recente, con le ricerche dei «francesi» e della scuola pietroburchese di Baudouin de Courtenay, in quanto essa sempre più estende la propria gamma di interessi, nel senso dell'analisi funzionale delle molteplici attività verbali e dei diversi tipi di coscienza linguistica.

Anzi, poiché la poesia ha come suo materiale la parola, e ogni fatto di lingua, subordinandosi a un assunto stilistico unitario, diviene un procedimento poetico, «a ciascun capitolo della scienza della lingua deve corrispondere un particolare capitolo della poetica teorica»: il che vale in special modo per la prima delle sezioni – stilistica, tematica e composizione – in cui si dirama la poetica: la stilistica riguarda «la teoria del linguaggio poetico in senso stretto», è una «linguistica poetica», che analizza «i fatti della linguistica generale nella specifica applicazione artistica» e che comprende l'«eufonia» (tripartita in metrica, orchestrazione verbale e melodica), la morfologia e sintassi poetiche, la semantica o semasiologia, come dottrina dei temi verbali (parole-temi) e dei tropi, la lessicologia storica (neologismi, arcaismi, ecc.) (Ambrogio 1974: 28).

Per la linguistica, secondo Èjchenbaum, il testo poetico è solo un fenomeno di lingua, che offre materiale interessante per studiare i problemi fonetici, sintattici e semantici: «il linguaggio poetico non viene considerato dal linguista nella sua attività specifica o sullo *sfondo* della lingua pratica, ma *nella serie* dei fenomeni linguistici in genere» (Ivi: 26). Tutt'altra impostazione deve dare ai suoi problemi il teorico della poesia, per quanto fruttuosi possano essere i metodi caratteristici dell'indagine linguistica: i concetti di lingua e stile, i concetti di fenomeno linguistico e procedimento poetico non sono assimilabili. Come le scienze della natura, la linguistica opera con la categoria di causa e con la nozione di fenomeno, la poetica invece si fonda sul principio teleologico e muove pertanto dalla nozione di procedimento. In breve, mentre la linguistica si colloca nella serie delle scienze naturali, la poetica rientra nella serie delle scienze dello spirito.

Ma, come rileva Vinokur, se il materiale della poesia consiste esclusivamente nel segno verbale, e lo riconosce lo stesso Èjchenbaum, le strutture compositive più complesse sono da riguardare come un «fatto linguistico» interamente «dispiegato». Il concetto di stile si configura in tal senso come un «concetto puramente linguistico». E le differenze tra poetica e linguistica non assumono pertanto carattere di principio (Ivi: 27).

Dopo la rassegna delle maggiori scuole della linguistica europea, e presentata la stilistica storica quale storia delle norme d'uso, Vinokur intraprende adesso lo studio diacronico della *parole* ed elabora una stilistica storica intesa come «storia degli stili linguistici» (*istorija jazykovych stilej*), diretta all'analisi dell'«uso individuale della tradizione linguistica nelle più diverse condizioni del *byt* socio-culturale», poiché la stilistica contemporanea non può più rappresentare soltanto un sussidio per la poetica e la retorica. Il contenuto e la sfera della sua applicazione devono essere più ampi: le regole dell'eloquenza artificiale devono cedere il passo allo studio sulla parola nel senso più ampio del termine (Sini 2011: 84).

Ma la lingua con la sua varietà stilistica può essere oggetto non solo di studio bensì anche di insegnamento. Così, accanto alla storia della lingua sorge la stilistica come utilizzo applicato della conoscenza linguistica, come scienza sull'applicazione pratica delle possibilità ideali proprie della lingua, dipendenti dalle condizioni e dalle intenzioni. Questa idea della stilistica come conoscenza linguistica applicata o utilitaria non è affatto nuova:

La stilistica è esistita in tutti i tempi. Ma essa fu dimenticata dalla tendenza dominante della linguistica nel XIX secolo, che inseguendo le cosiddette «leggi obiettive» dello sviluppo del discorso ha immesso nella conoscenza linguistica una marea di pregiudizi naturalistici. Dopo i lavori di Saussure e della sua scuola, dopo il libro di Bally *Traité de stylistique française*, dimostrare le possibilità della conoscenza linguistica applicata è già significativamente più facile (Ibidem).

Così, la stilistica non è semplicemente un insieme di leggi e prescrizioni, ma il risultato della storia della lingua regolare e chiarito. Il passaggio dalla storia della lingua alla stilistica pratica non è quindi immediato, ma si realizza attraverso la stilistica teorica, che spiega le «regolarità discorsive» (*rečevye zakonomernosti*) e, dopo aver conferito loro senso, ne fa una direttiva culturale e una generalizzazione normativa. Il percorso è il seguente: la storia della lingua osserva e raccoglie i fatti dal campo degli stili linguistici; successivamente la stilistica teorica cerca in essi una legge relativa al senso che giustifichi il tipo di uso linguistico; infine la stilistica pratica consolida e prescrive questo uso linguistico dotato di senso (Cfr. Ivi: 84).

È necessario individuare quindi le dinamiche sottese ai comportamenti e a determinate tendenze linguistiche, ed esaminare il peso esercitato in essi sia dall'automatismo che dalla consapevolezza dei parlanti. Facendo riferimento a una diatriba fra Potebnja e l'indoeuropeista August Schleicher (1821-1868), il quale sosteneva che la lingua che ha subito su di sé l'effetto

del ragionamento umano o dell'arte non sarebbe più, propriamente, oggetto della linguistica, Vinokur ritiene invece che la lingua presupponga sempre l'autocoscienza, dal momento che essa è sia espressione che strumento del pensiero:

Non è affatto un paradosso l'affermazione secondo cui la lingua è *arte*. È in ogni caso indiscutibile che nella lingua vi sia tutto ciò che serve affinché vi sia arte. Non è un caso che i teorici e gli studiosi contemporanei dell'arte e i filosofi sempre più spesso giungano a pensare che nell'analisi della struttura (*struktura*) della lingua si possano ritrovare le basi fondamentali della possibilità di qualunque arte. La lingua può essere arte anche perché è ineludibilmente *attività* (*aktivnost'*). Il discorso è atto (*akt*) di una coscienza che agisce (*dejatel'noe*), e non un riflesso automatizzato di un organismo psicofisico. [...] abbiamo sempre di fronte la scelta e la creatività, l'uso autonomo di materiali concessi al parlante (persona o unione di persone) da una tradizione linguistica socialmente data. Il nostro discorso deve essere sempre in buona misura costruito. Esso è oggetto di *superamento* (*preodolenie*) culturale, necessita di una qualche *organizzazione* (*organizacija*) stilistica (Ivi: 85).

Viene così introdotto il concetto di cultura della lingua, che riguarda la possibilità per ciascun parlante di disporre di principi di costruzione di tipi e generi del discorso diversi nell'ambito di una data tradizione sociale. Si tratta, cioè, di una competenza intesa come diritto civile da rivendicare e da acquisire e, eventualmente, da insegnare. Ecco allora che la proposta vinokuriana mostra la sua inequivocabile valenza educativa e politica:

Questo problema [*scilicet*, della cultura della lingua] verrà risolto in pratica allorché a ciascun membro del collettivo parlante sarà ugualmente chiara la differenza fra mezzi linguistici adoperabili in diversi generi linguistici, come per esempio è chiaro allo scrittore riguardo ai generi letterari. Il discorso orale o scritto, oratorio o colloquiale, cancelleresco e poetico, da comizio o da parlamento, il rapporto o il decreto, la conversazione con il conoscente o lo scambio diplomatico di gentilezze, la lingua della prosa e del verso: tutti questi compiti linguistici, insieme ad altri innumerevoli suddivisioni che possono proseguire in ciascuno di questi tipi e sottotipi, necessitano di propri mezzi di esecuzione e di una propria «tecnica»: ecco, di questi mezzi e di questa tecnica si occupa la stilistica pratica, questo studio applicato della lingua, questa *tecnologia*

linguistica sui generis, la cui possibilità e i cui principi ho cercato di esporre (Ibidem).

La toponomastica, che in quegli anni subisce moltissimi mutamenti in seguito alla Rivoluzione, è un chiaro esempio di stilistica pratica: Vinokur esamina i cambiamenti di nome subiti dalle vie e delle strade di Mosca e si accorge che molti dei nuovi toponimi risultano del tutto estranei alla coscienza popolare. Le conseguenze, non limitandosi ai confini delle dispute accademiche, investono ovviamente la vita quotidiana nella logistica, nell'organizzazione del vissuto e toccano in profondità la coscienza civile. Le questioni relative alla toponomastica sono per lo più appannaggio di analisi lessicale, e, casomai, morfologica.

Il lessico, tuttavia non adempie al ruolo organizzativo nella struttura della lingua, dove svolge una funzione principalmente *nominativa* (*nominativnaja*). Il vocabolario “chiama” soltanto gli oggetti, ed è soltanto una lista di ciò rispetto a cui è possibile l'espressione linguistica. Invece l'organizzazione e la costruzione di questa espressione sono interamente compito della grammatica (Ivi: 86).

Dunque lo studio della stilistica grammaticale «deve creare l'abitudine all'orientamento verso i momenti organizzativi dell'espressione linguistica, insegnare il rapporto attento nei confronti degli elementi *della costruzione del discorso*». Vinokur comprende allora che da questo punto di vista è più facile illustrare questi momenti organizzativi del discorso sul materiale della parola scritta, dove gli sforzi grammaticali del parlante e lo stesso compito grammaticale traspaiono in modo molto più evidente che nel discorso parlato, dove invece la risoluzione di tale compito organizzativo spesso va a carico della gesticolazione, di ogni sorta di procedimento vocale espressivo. Non tutti i generi però vanno incondizionatamente bene:

I tipi più semplici di discorso scritto non si trovano nel campo della letteratura artistica, ma sono il discorso giornalistico, pubblicitario, cancelleresco, epistolare ecc. Ecco il campo in cui la linguistica contemporanea può estrarre molto di nuovo per sé e per quel compito applicativo che essa può e deve eseguire, come ho cercato di mostrare (Ibidem).

«Può», perché la messa in rilievo di questo tipo di problemi tecnologici del campo della linguistica viene favorita dalla stessa situazione attuale della scienza: in essa davanti ai nostri occhi si sta compiendo un processo di rinascita e rinnovamento interiori. «Deve», perché qualunque altra via di introduzione dell'acculturamento linguistico e qualunque sviluppo dell'autocoscienza linguistica che eludano una conoscenza diretta e autentica della lingua a conti fatti risultano insostenibili. Questo problema ha un significato particolarmente importante nelle condizioni della realtà russa: il livello estremamente basso dell'acculturazione linguistica in Russia fa del tema qui toccato la questione più urgente della nostra cultura nel suo complesso.

Tutto questo non significa abbandonare al suo destino la letteratura artistica. Anzi, puntualizza Vinokur,

il significato altamente educativo della letteratura viene con ciò nuovamente presupposto di per se stesso. [...] Qui [...] si tratta di come condurre qualsiasi discorso a quel livello di compiutezza tecnica che caratterizza la lingua dell'opera d'arte. Il linguaggio scritto in senso lato è assunto da noi come primo passo sulla via verso tale compiutezza, cioè in quanto campo del discorso in cui gli sforzi di "padroneggiare" la lingua e "costruire" in modo organizzato un'esposizione sono dati in modo evidente e spoglio (Ivi: 86-87).

Il contributo di Vinokur non si esaurisce peraltro nella brillante formulazione di una teoria degli stili, bensì risponde operativamente a esigenze affatto pratiche, affrontando in particolare il problema, a quel tempo assai spinoso e urgente, di una politica linguistica «il cui campo

d'azione è l'immenso territorio della neonata Unione Sovietica». Vinokur mise a punto un sistema metodologico che, rielaborando sistematicamente il dettato saussuriano, oltre a rifiutare le categorie formaliste di materiale e procedimento, poneva a oggetto della propria riflessione l'evoluzione storica degli stili: «lo stile è l'uso cosciente dei canoni della lingua da parte dell'individuo parlante» (Ivi: 87). Ciò che indubbiamente sta alla base delle riflessioni di Vinokur è quella che Špet definisce, come abbiamo visto, «forma interna della parola» (*vnutrennjaja forma slova*), ovvero quel nesso fondamentale fra segno (*znak*) e significato (*značenie*) che si istituisce entro un contesto linguistico, in cui ciascun parlante è consapevole delle proprie scelte applicate a scopi precisi.

La parola come realizzazione del segno, come rapporti, è un fatto sociale, ma nella sua piena concretezza e originale [...] è un fatto storico. [...] Le forme originali della storia, pertanto, come forme di queste forme sono forme del segno, della parola: sia internamente che esternamente (Nikolaev 2011: 164).

Špet rinnegava qualsiasi forma di psicologismo e di empatia da parte del soggetto, prefiggendosi lo scopo di studiare l'oggetto estetico autonomamente rispetto al vissuto empirico-pragmatico entro cui è colto (si parla infatti di realtà «svincolata», di «essere svincolato», *otrešennoe bytie*) (Ibidem). La cruciale differenza che separava il filosofo russo dalla visione metodologica formalista consisteva nella convinzione che la letteratura non fosse affatto un sistema autosufficiente che rispondeva a una funzione poetica, ma, anzi, che il suo stretto legame con la coscienza estetica fosse il suo tratto distintivo. Fu questo l'assunto principale sulla base del quale nel 1927 si aprì quella vivace *querelle* interna alla GACHN che vide protagonisti il fenomenologo russo e i suoi sostenitori, autori della raccolta *La forma artistica* (*Chudožestvennaja forma*), e il dotto studioso Boris Jarcho e la redazione della miscellanea *Ars poetica*.

Vinokur ritiene dunque che

per il linguista che occupa nei confronti del suo oggetto la posizione dello storico, la lingua è una cosa sociale (*social'naja vešč'*) fra altre cose, la quale sorge, si sviluppa e cambia insieme a tutta la vita sociale, in strettissima dipendenza da essa e in un complesso intreccio con le altre sfere della vita spirituale (Sini 2011: 81).

Proprio dal confronto con le restanti sfere della cultura si chiarisce anche il fatto per cui la storia della lingua pensata in tal senso ha quale suo oggetto in sostanza non la lingua come un certo principio ideale e come norma, ma solo concreti stili linguistici.

Così, per esempio, anche la storia della lingua come concreta scienza sociale non studia le possibilità virtuali della letteratura nella correlazione interna dei suoi elementi che compongono un particolare sistema di espressione, né canoni e compiti ideali (se si studia ciò, lo si fa per esempio, nella poetica teorica, nella teoria della letteratura [*teorija slovesnosti*']), ma l'essere reale e la storia reale di questa o quella cosa letteraria, vale a dire della letteratura realizzata e socialmente ritrovata (*osuščestvľennaja i social'no obnaružennaja*) (Ibidem).

Correlativamente, anche nella linguistica, accanto a problemi di contenuto teorico, orientati verso la filosofia

[...] bisognerebbe studiare anche problemi orientati storicamente, come, per esempio, la lingua dell'*intelligencija* nobiliare degli anni Venti, la lingua cancelleresca dell'età pietrina o dell'epoca sovietica contemporanea, la fraseologia della generazione degli anni Sessanta (*šestidesjatniki*) o dei simbolisti, la terminologia militare nell'epoca di Nicola o il discorso di trincea durante la guerra mondiale, la lingua professionale degli stampatori o degli autisti, la lingua della antica corrispondenza tra amici e di quella d'affari ecc. ecc (Ibidem).

Come non è difficile vedere, tutte queste sono diverse iniziative nel campo dell'utilizzo delle possibilità contenute nella *langue*, e di conseguenza,

diversi stili. In tal modo, la storia della lingua non è altro che storia degli stili linguistici.

E qui Vinokur nomina di nuovo Vossler come unica eccezione nel panorama della linguistica attuale, come colui che mostra di condividere l'idea di storia della lingua che lo studioso russo sta presentando ai suoi lettori. Non esita allora a dichiarare:

I lavori di Vossler rappresentano quanto vi è di più sostanziale e di maggior talento fra tutto ciò che abbiamo di fresco e nuovo nella linguistica contemporanea. Possiamo affermarlo anche se non condividiamo alcuni presupposti filosofici dell'idealismo vossleriano, che lo costringono per esempio a considerare la lingua come fenomeno sociale non in quanto correlato del discorso vivo, bensì solamente in quanto risultato della creazione stilistica dell'individualità, e gli fanno vedere nello stesso sviluppo della lingua l'espressione diretta dei cambiamenti corrispondenti nella sfera della cultura spirituale, eludendo il carattere convenzionale del segno linguistico (Ibidem).

D'altronde, anche la proposta del linguista ginevrino Charles Bally (1865-1947), benché apprezzata sotto molti aspetti, non può che collimare con quella di Vinokur, sia per il diverso modo di intendere la stilistica sia per la generale impostazione teorica sui fatti di linguaggio. Infatti, Bally pensa lo studio dello stile come disciplina priva di qualsiasi applicazione pratica e di radicamento civile. «Devo specificare che Bally è in sostanza molto lontano dal punto di vista sulla lingua in quanto abilità e maestria (*umenie i masterstvo*), punto di vista che egli, seguendo una opinione diffusa, attribuisce all'estetica». Inoltre Vinokur ritiene «sbagliata l'opinione di Bally sulla natura affettiva del sistema stilistico», con la quale sembrerebbe esaurire la definizione dello stile, dopo averlo nettamente contrapposto al pensiero logico (Ivi: 82).

Bally, a mio parere, interpreta in modo assolutamente distorto l'interrelazione fra elemento logico ed elemento espressivo (*logičeskaja i èkspressivnaja stichija*)

all'interno della lingua: la lingua non è espressiva malgrado le sue qualità logiche, bensì oltre (*sverch*) il suo significato logico, tanto più che l'espressività delle formule linguistiche di ogni genere, giri di frasi consolidati ecc, come riconosce lo stesso Bally, è puramente convenzionale, e non «naturale». In ogni caso per me è importante il riconoscimento enunciato proprio da Bally secondo cui la stilistica si estende su tutto il regno della linguistica, indipendentemente dalla sua definizione (*Ibidem*).

Esaminando l'insieme delle opere di Vinokur, ci accorgiamo che esse si muovono costantemente su un doppio versante, quello della lingua e quello della letteratura. Nonostante la perseverante attenzione da lui rivolta ai fenomeni della comunicazione orale, dei quali descrive acutamente meccanismi e tendenze, non possono ignorarsi le tante e splendide pagine da lui dedicate alla scrittura poetica e letteraria, da Majakovskij alla poesia simbolista, da Chlebnikov a Puškin. Secondo lo studioso Stepan Barchudarov, Vinokur

considera l'esame dello stile della lingua della norma colta (*obščeliteraturnyj jazyk*) un problema puramente linguistico, mentre le questioni relative all'analisi dello stile dell'opera d'arte, così come della lingua e dello stile dello scrittore, le annovera tra i problemi della scienza letteraria (*Ivi*: 83).

Egli si occupa, dunque, di stilistica della lingua da una parte, e di stilistica letteraria dall'altra. Se allora il merito di Vinokur sta nell'aver definito con precisione «i compiti dello studio degli stili linguistici nel loro sviluppo storico distinguendoli da quelli dello studio dell'opera d'arte, dello stile (lingua) individuale dello scrittore», tale problema, nota Barchudarov, «non ha ancora ricevuto una soluzione definitiva o generalmente accettata nei programmi, nei manuali o nelle ricerche specialistiche di storia della lingua letteraria russa». Per questo il pensiero di Grigorij Osipovič conserva anche oggi la sua attualità (*Ibidem*).

4. La parola poetica

In un saggio del dicembre 1926, dedicato a Lev Jakubinskij, Viktor V. Vinogradov (1895-1969) sottolinea l'«eterogeneità» della stilistica, asserendo che tutti gli studiosi ammettono in astratto che il discorso poetico è *sui generis*, ma poi in concreto, cioè nel definire l'essenza di questo discorso, o aderiscono di fatto a una corrente poetica determinata o, muovendo da un sistema filosofico-metafisico, si rivelano incapaci di analizzare le forme della lingua o, infine, tramutano i criteri estetici in metodo d'analisi di ogni fenomeno linguistico. La poetica, che un tempo era il campo delle sensazioni meramente soggettive, delle impressioni individuali quasi inconsapevoli e inesprimibili, se non con formule qualificative di ammirazione, è diventata oggetto di studi razionali, il problema concreto della scienza letteraria (Cfr. Ambrogio 1974: 20-25).

Passando all'analisi del discorso poetico, Vinokur tenta di gettare le basi di una «grammatica poetica».

Con lingua poetica (*poëtičeskij jazyk*) intendiamo prima di tutto la *lingua impiegata nelle opere poetiche*.

In questo senso non si indica una qualità interna della lingua, o una certa sua particolare funzione diversa da quella di mezzo abituale della comunicazione sociale, bensì solo una *determinata tradizione di uso linguistico*. La lingua poetica in questo senso rappresenta un particolare *stile della lingua* (*stil' reči*) tra gli altri stili: quelli, ad esempio, della lingua ufficiale, scientifica, diplomatica, militare, ecc. Così come ci sono forme, parole, giri di frase che è lecito o non lecito utilizzare nella lingua della scienza o della diplomazia, ci sono forme, parole, giri di frase che è lecito o non lecito utilizzare nelle opere poetiche. La storia relativa al come e al perché cambia l'insieme dei mezzi linguistici accettati nell'uso di questa tradizione, costituisce, in questo senso, la storia della lingua poetica (Vinokur 2010: 213).

In effetti, non gli sfugge che la parola poetica è governata dalle stesse leggi che regolano la vita della lingua come sistema, come norma sociale, e che pertanto non esiste una frattura radicale, una differenza di principio, tra la

parola della lingua e la parola poetica.

La parola assunta come cosa [cioè, la parola poetica], in quanto è parola, resta soggetta a *tutte le leggi* che determinano la vita di una parola in generale, che àncorano ogni sorta di sovrastruttura appartenente alla sfera dell'enunciato alla solida base normativa della lingua propriamente detta (Steiner 1991: 243).

In *Poetica. Linguistica. Sociologia*, e poi di nuovo nell'articolo *Sulla lingua poetica (O poetičeskom jazyke)*, ribadisce il concetto dell'autoriflessività del discorso poetico, cioè del suo «consueto rivolgersi su sé stesso». La parola può essere poetica anche senza suscitare nessuna emozione, nemmeno estetica. Per questo la «funzione poetica» non riguarda esclusivamente le opere di poesia e non è l'unico elemento ma solo il «momento costruttivo» di queste opere (Ambrogio 1974: 232-234). È appunto quella funzione

che consente a colui che percepisce di conoscere la struttura stessa della parola, gli indica gli elementi di cui questa parola è composta, arricchisce la sua mente con la conoscenza del nuovo oggetto: la parola. La funzione poetica mediante la parola ci dice che cosa sia la parola stessa, mentre le altre funzioni verbali ci fanno conoscere sempre *altri* oggetti, diversi dalla parola (Ivi: 234).

La sospensione della rappresentazione nell'arte verbale incide profondamente sul modo in cui opera l'enunciato poetico. Mentre nella sua funzione comunicativa la parola costituisce un semplice tramite trasparente per significare entità di altra natura, non linguistiche, in poesia la parola in quanto tale, la sua struttura interna, occupa il centro della scena.

D'altra parte noi possiamo collegare la lingua utilizzata nelle opere poetiche alla poesia non alla luce di una tradizione linguistica puramente esterna, ma in base alle sue qualità interne, in quanto lingua che corrisponde realmente al mondo poetico rappresentato e allo stato d'animo espresso. In questo senso, per lingua

della poesia noi intendiamo la lingua *poetica* in se stessa, e il problema si sposta sulla poeticità (*poëtičnost*) in quanto *particolare qualità espressiva della lingua* (*osoboe èkspressivnoe kačestvo jazyka*) (Vinokur 2010: 214).

Vinokur in *Poetica. Linguistica. Sociologia* richiamava appunto l'attenzione su questo:

Una creazione poetica è un'opera la cui parola non è più un semplice segno ma una *cosa* dotata di una propria struttura, gli elementi della quale vengono vagliati e raggruppati in modo nuovo in ogni nuovo enunciato poetico ... Se la funzione comunicativa rende possibile il rapporto sociale mediante la parola, la funzione poetica informa il percipiente della struttura stessa della parola, gli palesa gli elementi che compongono tale struttura, arricchisce il suo spirito con la conoscenza di un oggetto nuovo, la parola. La funzione poetica parla, attraverso la parola, di ciò che è la parola, mentre attraverso le altre funzioni della parola apprendiamo qualcosa di oggetti ontologicamente differenti dalla parola: le altre funzioni parlano, attraverso la parola, di qualcosa d'altro (Steiner 1991: 234-235).

Tale distinzione è ancora operata e pienamente accettata dagli altri formalisti, in primo luogo da Jakobson, i quali, individuando nell'espressione il tratto distintivo dell'arte in genere e dell'opera letteraria in particolare, se ne servono per contrapporre questa alla "non arte".

La sfiducia negli studi di lingua come forma interna spesso è collegata al fatto che tali studi si rivolgono non alla lingua propriamente artistica, ma alla lingua in generale. In questi casi l'arte viene spiegata in analogia con la lingua, mentre, al contrario, andrebbe spiegata in analogia con gli altri aspetti dell'arte. Da qui anche il generale approccio idealistico al quale non dovrebbe essere concesso alcuno spazio in una corretta considerazione dei rapporti fra arte e realtà. Ma una esatta comprensione di questo problema era estranea sia ai formalisti, che negavano la forma interna e che allo stesso tempo separavano la "lingua poetica" (*jazyk poëtičeskij*) dalla "lingua pratica", sia per esempio anche a Potebnja, il quale riteneva poetica *qualsiasi* parola in generale e trasformava pertanto l'arte in qualche cosa di ancor più reale di quanto non lo sia la realtà stessa (Vinokur 2010: 216).

Vinokur afferma che il tratto caratteristico dell'arte consiste

nell'espressione, nella raffigurazione, ciò in base a cui noi distinguiamo l'arte dalla "non arte", dove per "non arte" non si intende ovviamente la "cattiva arte": «è "arte" un quadro, un poema, una tragedia; è "non arte" un tavolo, un suicidio, lo *šči*, la moglie» (Vinokur 1990: 10). La poesia non è altro che un enunciato incentrato sull'esposizione e può essere rappresentata da un quadro.

Nel saggio *Che cosa deve essere la poetica scientifica*, Vinokur si prefiggeva lo scopo di definire i compiti e i metodi della poetica linguistica:

Lo scienziato non valuta, studia. Come il botanico non conosce piante belle e orribili, come il matematico non conosce numeri cattivi e buoni, così lo scienziato dell'arte non conosce opere belle o brutte, ricche o prive di talento. Questa distinzione spetta alla critica (Platone 1995: 27).

La conclusione a cui giungeva era che la storia della letteratura, occupandosi di opere letterarie fatte di lingua, deve rapportarsi alla linguistica come la parte del tutto, deve necessariamente essere studiata con gli strumenti della linguistica.

In tal senso e da questo punto di vista la lingua poetica ha una sua storia. Essa riflette molto da vicino l'evoluzione dei gusti linguistici di una società, la *psicologia sociale della lingua* (*social'naja psihologija jazyka*). [...] la storia in se stessa di un *tema poetico* ha in questo senso un significato quasi decisivo: la poeticità o l'antipoeticità della lingua, grosso modo, si riduce alla questione di quali siano gli oggetti che possono o non possono diventare materiale di un'opera poetica (Vinokur 2010: 215).

Ma nella lingua poetica, in linea di principio, ogni parola può entrare a far parte di più di un sintagma, ognuno dotato di una sua propria unità di significato.

Fra l'altro la parola poetica cresce nella parola reale (*vyrastaet v real'nom slove*),

come una sua particolare funzione, proprio allo stesso modo in cui la poesia cresce dal mondo circostante della realtà. Il significato letterale della parola scopre dentro di sé nuovi e diversi sensi, così come in arte il significato di un singolo fatto empirico si sviluppa fino al punto da acquisire una certa validità generale (Ivi: 216).

Da un punto di vista linguistico la prassi poetica consiste nella ristrutturazione di un enunciato al fine di portare in evidenza gli elementi costitutivi del linguaggio. Questo scopo viene conseguito attraverso due processi correlati: lo smembramento della catena verbale nei suoi elementi linguistici di base, e il loro riassetto in nuovi modelli determinati da questa o quella forma di equivalenza.

È evidente che le espressioni *la nuvola piange* e *l'anima piange*, *il violino piange* e *la primavera piange* sono immagini completamente diverse le une dalle altre che hanno come unica base comune il significato letterale della parola *piange*. Per questo anche *pura acqua* e *pura lacrima* possono rappresentare nella lingua della poesia diversi tipi di sintagmi (Ivi: 218).

Bisogna dire che i diversi fatti e rapporti extragrammaticali della lingua comune, tutto ciò che nella lingua comune, dal punto di vista di quel sistema, appare casuale e occasionale, nel linguaggio poetico passa nella sfera di ciò che è essenziale, nella sfera delle contrapposizioni concettuali vere e proprie. Le *parole* della lingua comune si trasforma tendenzialmente nella *langue* del linguaggio poetico.

L'ordine regolare o inverso delle parole nella lingua comune molto spesso non differisce nei suoi significati grammaticali e perciò costituisce un fatto non dell'"anatomia", ma della "fisiologia" del discorso. Ma in poesia anche questa differenza, irrilevante per la grammatica, può diventare differenza fra i significati poetici, dato che l'inversione dell'ordine delle parole, pur non mutando il rapporto propriamente grammaticale che c'è fra esse, può divenire portatore di un suo significato figurato (Cadamagnani *et al.* 2013: 101-102).

Ciò vale soprattutto in una lingua flessiva come il russo, in cui l'ordine dei lessemi è molto più libero dell'italiano. La spiegazione è fornita attraverso il confronto fra «*Ščurkie ot dremoty glasa*» e «*Glaza, ščurkie ot dremoty*» («Occhi strizzati dalla sonnolenza»):

si tratta di costruzioni del tutto equivalenti dal punto di vista grammaticale, ma nel “linguaggio artistico, col passaggio dalla seconda costruzione alla prima occorrono uno scambio degli accenti logici, un indebolimento dell'accento sul membro della costruzione argomentale “dalla sonnolenza” (*ot dremoty*), lo spostamento in primo piano dell'aggettivo, una sola unità fraseologica al posto di due: ciò crea una nuova immagine, ossia un nuovo senso poetico (Ivi: 102).

È noto che fra le combinazioni di parole si distinguono quelle libere da quelle strette, ossia quelle che non formano unità fraseologiche e quelle che le formano. Se prendiamo ad esempio «vanga ferrata» e «strada ferrata»:

Per caratterizzare la parola “ferrato”, nel primo dei casi è indifferente con quale sostantivo essa si combina, poiché di questi sostantivi ce ne possono essere molti, in una misura che dipende da fattori extralinguistici. Nel linguaggio artistico ogni combinazione di parole ha la tendenza a trasformarsi in legame stretto, in un'unità fraseologica, in qualcosa di stabile e non casuale. Anche qui non è affatto indifferente quali siano gli oggetti che il poeta chiama “ferrati”, poiché ciò limita e definisce il significato poetico della parola “ferrato” (Ivi: 103).

Ciò è evidente soprattutto nel caso in cui una qualche combinazione di parole di struttura libera si ripeta più volte in un dato testo poetico. Dal punto di vista della lingua comune, per la struttura espressiva è del tutto irrilevante quanto spesso nei fatti si ripeta una combinazione del tipo «giovane fanciulla», «fuoco dell'amore», «dolce inganno» e così via, ma il fatto che nella lingua di Puškin tali combinazioni si ripetano a ogni passo, dal punto di vista artistico le rende «combinazioni strette». Ma vale anche il contrario: combinazioni che occorrono una volta sola, tipo «serto

obbligato» (*nasil'stvennaja loza*), «gloria gotica» (*gotičeskaja slava*) ecc., a causa del fatto di essere uniche, ottengono a loro volta il significato di unità fraseologiche. Ogni volta pare che non si possa dire in altro modo (Ivi: 101-103).

Le costruzioni non necessarie, “libere” (*svobodnye*) nella lingua ordinaria, ma potenzialmente necessarie, “non libere” (*nesvobodnye*) nella lingua poetica, rappresentano un fenomeno della forma interna intesa come rapporto fra il significato letterale (*bukval'noe značenie*) e quello “più lontano” (*bolee dal'ekoe značenie*). Posporre o anteporre un attributo non ha alcun rilievo da un punto di vista “letterale”; in un determinato contesto poetico esso acquisisce, invece, un suo preciso valore (Vinokur 2010: 218).

Šapir riporta un passo assai posteriore di Vinokur, del 1941, che sembra illustrare le formulazioni di Kenigsberg:

Per ogni tema poetico, il poeta trova la lingua corrispondente, selezionando il materiale necessario nel fondo comune dei mezzi della lingua. Il meccanismo, lo strumento di questa selezione è la forma metrica, attraverso la quale viene fatto passare e come filtrare il materiale linguistico suggerito dal tema scelto, prima che esso sia diventato del tutto idoneo a esprimere tale tema (Vinokur 1990: 50).

Anche secondo Vinokur, dunque, l'elemento intermediario fra il verso e il senso non è la sintassi (come sosteneva Èjchenbaum), ma la metrica (Šapir 2013: 203).

Il metro non ha un mero suono, ma anche un significato, e solo quando impareremo a vederlo come una forma non solo esterna ma anche interna, sapremo come sentire la voce della poesia in questa alternanza apparentemente esteriore di sillabe toniche e atone (Vinokur 1990: 55).

Il principio organizzatore dell'arte, in funzione del quale essa si distingue

dalle altre strutture semiologiche, è che l'intenzione viene diretta non sul significato ma sul segno stesso. Il principio organizzatore della poesia consiste nel dirigere l'intenzione sull'espressione verbale (ridotta appunto al suo momento «segnico», non semantico, al solo significante) (Ambrogio 1974: 232-233). Anche gli strutturalisti praguesi ammetteranno, nel 1929, la parola poetica come il principio organizzatore dell'arte, secondo cui l'arte si differenzia dalle altre strutture semiologiche per il fatto che l'intenzione è diretta non sul significato, ma sul segno stesso. Una tesi, questa, già anticipata nelle ricerche poetiche dei futuristi, poi formulata da Jakobson nel saggio su Chlebnikov, nell'ambito della scuola formale, infine sviluppata dallo stesso Vinokur, il quale, in un articolo del 1923, scrive:

La creazione poetica è lavoro sulla parola, non più intesa quale segno [di concetto, come nella lingua in quanto tale], ma quale *oggetto*, dotata di una sua costruzione, i cui elementi vengono calcolati e raggruppati in modo nuovo in ogni nuovo enunciato. [...] anche il significato viene inteso [nel discorso poetico] quale oggetto, quale *materiale di costruzione*, quale uno dei punti nodali di questa costruzione (Ferrari Bravo-Treu 2010: 225).

La *funzione poetica* si concentra propriamente sul codice, è determinata dalla scelta che l'emittente compie nel selezionare la "forma" con cui esprimere il proprio messaggio. La funzione poetica, cioè, nella definizione che Jakobson avrebbe formulato molto più tardi nel 1960, sposta l'interesse critico dall'asse paradigmatico, delle scelte virtuali, all'asse sintagmatico, delle realizzazioni concrete. Nel definire il concetto di «parola poetica» (*poètičeskoe slovo*) Vinokur contribuì, dunque, allo sviluppo della cosiddetta poetica linguistica (*lingvističeskaja poëtika*) o linguistica poetica (*poètičeskaja lingvistika*), a cui molte pagine hanno dedicato sia Jakobson sia gli studiosi del Circolo linguistico di Mosca (Cfr. Ferrari Bravo-Treu 2010: 225).

Questa concezione veniva successivamente ripresa da Vinokur, per il quale la specificità della tendenza poetica del linguaggio si riduce in definitiva alla dissoluzione della struttura linguistica nei suoi elementi, che vengono poi ricombinati. Ma in questo caso, diversamente dal sistema linguistico propriamente detto, le relazioni tra le parti sono rimescolate e spostate e perciò «*il senso in sé e per sé, la sua valenza, il valore linguistico di queste parti costitutive sono messi allo scoperto ed esattamente calcolati*» (Steiner 1991: 246).

Nello stesso tempo, affermava Vinokur, una parola poetica non è soltanto un enunciato, ma un enunciato *poetico*, che rientra nella classe specifica degli enunciati accomunati dal perseguimento dello stesso scopo:

Presi in sé e per sé, naturalmente, tutti gli enunciati empiricamente concreti (compresi quelli poetici) sono asociali. Ma il fatto è che la stilistica in generale e la poetica in particolare studiano questi enunciati concreti come elementi di un *sistema specifico* che si sovrappone al sistema linguistico propriamente detto. Un enunciato è un atto individuale, creativo, volitivo. Ma molti di questi atti non sono più semplicemente una somma di atti individuali, ma un *sistema* con una direzione, un senso, che è generalmente valido entro confini magari ristretti, ma indiscutibilmente di natura sociale. Questo sistema di enunciati poetici costituisce, in realtà, il vero oggetto della poetica (Ivi: 243).

In realtà, se la finale istanza sociologica avanzata dai formalisti e poi più nettamente dagli strutturalisti praghensi ha qualche possibilità di appagamento, essa è da ricercare in una ragionata considerazione dei legami profondi che connettono la violazione sistematica dalla norma alla norma stessa: si tratta cioè di capire, direbbe Brik, la lingua poetica in ciò che la distingue e in ciò che la unisce alla lingua comune: si tratta di considerare, con Vinokur, che non esiste una «differenza di principio», una frattura radicale, tra la parola della lingua comune e la parola della lingua poetica: si tratta, in breve, di cogliere in tutta la sua complessità il nesso dialettico che

si istituisce nel discorso poetico, senza restringere il segno stilistico al segno linguistico, e senza fare dello schema un che di irrelato, nel senso che la comunicazione diventa qui semplice «oggetto di espressione», e smarrire così la sua unità con il segno linguistico (Ambrogio 1974: 250).

In linea generale, se si considera che l'opera letteraria è un sistema di procedimenti reciprocamente condizionati, reso stilisticamente unitario dall'assunto artistico, risulta chiaro che i metodi descrittivi della linguistica sono inadeguati a far comprendere i procedimenti poetici nella loro specifica funzionalità (Ivi: 29).

Così la poetica trova autentico fondamento nella linguistica, quale scienza della lingua in generale. Così la poetica è possibile soltanto mediante la linguistica che le indica dove termina la lingua in quanto tale e dove comincia l'atto di parola. Acquista la conoscenza delle leggi linguistiche generali, che regolano la vita della lingua in qualsiasi sua manifestazione (Vinokur 1965: 58).

Il compito della poetica consisterebbe quindi nell'osservare come l'atto di parola individuale si trasforma in elementi del nuovo sistema delle comuni norme linguistiche.

5. La filologia

Grigorij Vinokur fu il penultimo presidente del MLK, nonché il teorico responsabile di fornire al LEF un quadro concettuale per la sua attività giornalistica. Non fu accidentale il suo incontro nella prima metà degli anni Venti con l'opera dello svizzero Ferdinand de Saussure. Come notò il suo biografo, la "storia saussuriana in Russia" inizia tipicamente con Vinokur. Sebbene non venne pubblicato fino al 1933, già dal 1922 Aleksandr Romm, aveva quasi finito il lavoro di traduzione del *Corso di linguistica generale*, e le versioni manoscritte di questa traduzione erano in circolazione a quel

tempo tra i membri del MLK e i loro colleghi del LEF. Durante la sua presidenza dal 1922 al 1923, Vinokur fu responsabile dell'organizzazione della prima sessione sul *Corso* del 5 marzo 1923, dove presiedette l'incontro e fece un'introduzione all'opera di Saussure. Due mesi dopo pubblicò un articolo sul terzo numero del «Lef», *Poetica. Linguistica. Sociologia*, in cui esplorava sistematicamente le implicazioni della distinzione fondamentale di Saussure tra lingua vera e propria e locuzione individuale (la *parole*).

Nella distinzione proposta da Saussure, si attribuiva maggiore peso alla linguistica statica o sincronica che alla linguistica evolutiva o diacronica. Non sono importanti i cambiamenti delle forme esterne della lingua, le trasformazioni fonetiche, ma il meccanismo della lingua, il quale, per evidenti motivi, è accessibile allo studio soltanto nel suo taglio sincronico. Evidentemente si tratta di una comprensibile reazione nei confronti del passato: se infatti

prima la linguistica stabiliva un legame storico (o meglio, di semplice successione [*preemstvennaja svjaz'*]) soltanto fra tappe separate di sviluppo di un qualunque fatto linguistico isolato, la linguistica di Saussure cerca già i legami tra fatti distinti dell'intero (*celaja*) sistema linguistico, coglie già l'organizzazione interna, e non l'evoluzione esterna della lingua» (Sini 2011: 79).

In altre parole, il metodo di Saussure, nonostante egli stesso non se ne sia accorto e abbia continuato a considerare la «filologia» uno stadio dello studio del linguaggio ormai esaurito, cerca prima di tutto di trovare il corretto passaggio dalla fonetica alla grammatica e alla semasiologia, poi di legare dialetticamente il problema del suono al problema del significato e del senso e infine di unire in una metodologia questi due problemi di fronte ai quali la scuola neogrammatica si era invece fermata inerme e che quindi erano rimasti inevitabilmente staccati l'uno dall'altro. L'inconsapevole

“genealogia” del metodo saussuriano originerebbe secondo Vinokur dai procedimenti dell’ermeneutica e della critica tradizionali. Cercare, come fa il ginevrino, i legami tra fatti distinti dell’intero sistema, coglierne l’organizzazione interna, costituisce l’operazione e lo scopo dell’analisi testuale che, partendo da un intero già dato, il testo, appunto (come il linguista parte dal taglio sincronico), giunge a trovare il corretto passaggio tra i vari strati che lo compongono. Nel momento in cui la nozione di sistema è intesa in senso strutturale, ecco che ci troviamo di fronte alla critica stilistica in senso stretto.

Tra i numerosi concetti da lui introdotti nel discorso scientifico si deve innanzitutto ricordare l’idea di filologia quale disciplina particolare e momento di qualsiasi ricerca umanistica. Al momento della nascita di un nuovo tipo di linguistica, le intuizioni rivoluzionarie di Baudouin de Courtenay costituirono il vero punto di partenza delle ricerche dei formalisti pietrogradesi e moscoviti, più di quanto lo fossero quelle di Saussure. Egli promuoveva una differenziazione nelle scienze umanistiche ritenendo che «affinché la linguistica possa apportare dei frutti nel futuro prossimo, essa deve liberarsi dal legame vincolante con la filologia e la storia della letteratura» e adottare piuttosto con maggior frequenza il pensiero quantitativo e matematico, in modo da avvicinarla sempre di più alle scienze esatte. Alla soglia degli anni Quaranta Vinokur giunse invece ad auspicare una sintesi tra linguistica e storia della letteratura sulla base della filologia. Questa strada fu tracciata da Kenigsberg, nell’articolo ancora inedito *L’idea di filologia e la poetica (Ideja filologii i poëtika, 1924)* in cui definiva la filologia un insieme di metodi e principi di indagine che rispetto alla scienza storica occupa una posizione simile a quella della matematica rispetto alle scienze naturali, poiché la storia legge nei documenti che cosa sia accaduto, mentre la filologia legge soltanto come qualcosa di accaduto sia penetrato nei documenti (Cfr. Pil’scikov 2011: 97).

Questi lavori uscirono quasi contemporaneamente al celebre volume di Boris Tomaševskij, *Lo scrittore e il libro. Saggio di testologia (Pisatel' i kniga. Očerki tekstologii)*, frutto di un corso di lezioni tenuto presso l'Istituto di Storia delle Arti a Leningrado negli anni 1926-1927, in cui viene utilizzato per la prima volta il termine «critica del testo» (*tekstologija*) che da allora in poi ebbe molta fortuna: si vedano i numerosi lavori di “testologia” prodotti negli anni Venti, in particolare quelli di Lichačëv e Rejzer. Secondo i nuovi criteri testologici si curarono le opere dei classici dell'Ottocento russo: Puškin, Lermontov, Turgenev, Ostrovskij, Tolstoj. In particolare, Tomaševskij e i formalisti si dedicarono a questioni metodologiche di carattere generale senza trascurare, però, questioni più strettamente tecniche come, ad esempio, il problema della punteggiatura di un testo poetico (Tynjanov) o della sintassi ritmica (Brik), ecc. È in questo fermento di studi che si colloca l'opera di Vinokur, il cui approccio, insieme a quello di Kenigsberg, ha portato alla definizione della filologia quale disciplina con uno specifico oggetto e scopo d'indagine, individuato nella comprensione di testi indirizzati a un destinatario, e a stabilire, inoltre, la centralità del suo ruolo per ogni sapere umanistico. Ciò ha permesso di circoscrivere più nello specifico l'ambito della filologia quale scienza del testo e del suo significato, distinta dalla linguistica in senso stretto (nell'accezione di scienza della lingua), dalla semiotica (come scienza dei segni e del loro significato), dalla storia della letteratura (come scienza della genesi delle forme poetiche), dalla poetica storica (come scienza della evoluzione delle forme poetiche) e, infine, dalla poetica teorica (scienza della tipologia delle forme poetiche).

Il filologo analizza i significati solo nella misura in cui essi trovano espressione nella lingua e, viceversa, esamina la lingua innanzitutto come manifestazione della cultura. Parallelamente alla poetica linguistica ha iniziato a dare buoni frutti anche l'ermeneutica linguistica (filologica), che

si occupa della storia della lingua (delle forme e dei significati linguistici) non in maniera fine a se stessa, bensì nell'intento di comprendere e interpretare i testi (e in primo luogo i "passi oscuri" dei classici).

Nell'accezione più ampia del termine noi definiamo parola qualsiasi messaggio, qualsiasi espressione di qualsiasi contenuto, qualsiasi oggetto che rimanda a qualsiasi altro oggetto. In questi termini il concetto di parola si allarga notevolmente, abbracciando non soltanto l'ambito delle espressioni nel senso proprio del termine, ma anche quello dei segni in genere. Tutti i segni possono e devono essere trattati dalla filologia nella loro qualità di segni. Solitamente è la sfera della cultura ad essere considerata il principale ambito della filologia; tuttavia non è difficile notare che anche la posizione del naturalista di fronte all'oggetto studiato (osservato) è per molti aspetti simile all'atteggiamento del filologo competente. Non a caso anche i naturalisti, più di una volta, sono costretti a ricorrere alla parola "semiotica" (Ivi: 87).

6. La «lingua della tipografia» e la «stilistica biografica»

Ci sono altre due questioni fondamentali per la stilistica di Vinokur: l'analisi della «lingua della tipografia» e l'idea di una «stilistica biografica». Ne *La cultura della lingua* dedica un paragrafo alla lingua della stampa e della tipografia, mentre per la stilistica biografica pubblica un libro nel 1927 nelle collane della GACHN. In entrambi i casi si tratta di una riflessione teorica che non perde mai d'occhio le ricadute pratiche dei problemi studiati: da una parte il concreto lavoro editoriale con le esigenze di produzione, trasmissione e comunicazione; dall'altra l'idea della strutturazione della biografia, nella quale, però, solo convenzionalmente è possibile delimitare la forma esterna dal contenuto interno, dal momento che il vissuto dell'individuo risulta inscindibile dalla storia in cui viene a collocarsi. Scrivendo di questioni relative all'iconismo dei caratteri tipografici e del linguaggio verbale, Vinokur non soltanto si inoltra sulla

strada delle ricerche semiotiche e dell'estetica delle arti, ma allo stesso tempo guarda ai lettori dei giornali e alle abitudini stilistiche che gli derivano dalla fruizione della stampa. Al contempo, studiando la biografia come analisi dello stile del comportamento di una personalità osservata all'interno di un momento storico preciso, egli esercita il metodo stilistico teorizzato nei suoi lavori precedenti e giunge a interpretare stili e maniere come espressioni inscindibilmente singolari e sociali.

Nell'ambito della teoria della metodologia biografica, Vinokur ha tentato di fondare filosoficamente la necessità di considerare gli aspetti linguistici della costruzione della biografia, anticipando così le ricerche sulla semiotica del comportamento. Compito del biografo è per Vinokur quello di «chiarire la *maniera* del dato personaggio, lo *stile* particolare del suo agire». L'elemento da prendere in considerazione sono le forme espressive del comportamento, le quali «acquisiscono il significato di forme *stilistiche*» e «in conseguenza delle quali compaiono differenti stili di vita personale: il sognatore, il giocatore, il ribelle, il gentleman ecc.» (Sini 2011: 96). Oltre agli stili vi sono poi le stilizzazioni, come il dandismo. Insomma, «tutti quei tratti con cui solitamente si caratterizza lo stile, per esempio, in qualunque arte, possono essere trasferiti pienamente anche alla sfera della biografia» (Ibidem). Ciascuna delle discipline filologiche studia il suo oggetto nella storia. Il filologo è sempre storico, e solo in un secondo momento noi chiediamo di quale storia si occupi, se della storia del diritto, della lingua, o della vita personale. In tal modo in generale la filologia ha un oggetto, la storia, cioè quel contesto onnicomprensivo e collegato dal quale noi deriviamo soltanto le nostre singole storie separate, che non perdono mai la comunanza con la propria origine.

Senza dubbio l'uscita dal LEF, le aspre critiche scagliate contro Èjchenbaum e Jakobson, l'adesione alla GACHN e al pensiero prima fenomenologico e poi ermeneutico di Špet costituiscono uno spartiacque nel pensiero di

Vinokur. Tralasciando le numerose differenze teoriche, soprattutto relative al ruolo conferito alla linguistica, tra Vinokur e gli altri formalisti, o tra il Vinokur vicino al futurismo e a quello successivo, si nota comunque una certa vicinanza di pensiero.



Gustav Špet.



Grigorij Vinokur.



Una edizione de La cultura della lingua.



Ferdinand de Saussure.

Conclusioni

Vinokur fu, tra i formalisti, il più aperto all'idea di un'interrelazione fra serie letterarie e serie storico-sociali: testimonianza ne sia la convinzione che tra lingua poetica e lingua comune non esiste una differenza se non di tipo funzionale e, comunque, non assoluta. In questa prospettiva, Vinokur si avvale costantemente, sia pur con alcune riserve, della distinzione saussuriana tra *langue* (*jazyk*) e *parole* (*govoren'e* o *reč'*) che gli permetteva di sviluppare quella tematica del tutto nuova, almeno nei confronti della volgare riduzione della letteratura alla sociologia, della *linguistique de la langue*, vale a dire della lingua in quanto fatto sociale.

Tutto quello che si è detto sul formalismo, soprattutto in Europa, contiene un errore: non si tiene conto che l'essenziale non era la dottrina (non ve n'era una); si può perfino dire che non era il metodo, bensì il confronto dei metodi per trovarne uno (Jakobson 1989: 39-40).

Il formalismo russo non rappresenta solo una scuola storica e scientifica, in un certo senso la fase iniziale e d'avanguardia dello strutturalismo moderno e della semiotica: il formalismo, o meglio il «metodo formale», riuniva a Mosca e a Pietroburgo, a partire dal 1915-16 circa, un gruppo poco strutturato di giovani studenti e di ricercatori il cui denominatore comune e il cui sviluppo erano caratterizzati da un linguaggio e da un comportamento di gruppo del tutto specifici nell'ambito della situazione culturale, e quindi soprattutto artistica e scientifica del periodo degli anni Venti, cioè del periodo che intercorre fra gli anni della formazione del gruppo ed il 1934

circa. La successione cronologica delle tre fasi del metodo formalista può essere definita solo in modo approssimativo: una fase iniziale radicale, ancora interamente sotto il segno dell'avanguardia futurista del primo decennio del secolo il primo formalismo va dal 1915-16 fino al 1921-22 circa (quindi fino al punto in cui l'entusiasmo della giovane cultura rivoluzionaria sovietica conobbe la sua prima e nel contempo decisiva battuta d'arresto); la seconda fase del funzionalismo (oppure dell'analisi testuale immanente), la fase «intermedia» prestrutturalista, si estende da questo momento fino a circa metà degli anni Venti, e vide anche i formalisti abbandonare l'avanguardia per volgersi a correnti artistiche sintetiche in versi (acmeismo) ed in prosa (fratelli di Serapione, la narrativa classica russa) e a nuovi *media* come la cinematografia; una fase finale in cui vengono interpretati i processi di produzione e di ricezione (nel senso più ampio della sociologia della letteratura e della pragmatica dell'arte). Da questo momento in poi le questioni riguardanti l'inserimento storico e comunicativo del testo artistico nel suo «contesto» e nella «vita letteraria» (*literaturnyj byt*) diventano sempre più attuali. Nel corso di questo terzo periodo del formalismo vengono poste le basi per una promettente sociologia della letteratura ed acquisite conoscenze essenziali per una teoria della cultura, conoscenze che dopo la seconda guerra mondiale poterono essere riprese anche in Russia dallo strutturalismo e soprattutto dalla semiotica della cultura (Hansen-Löve 1989: 702-703).

Su Vinokur ha espresso lucide osservazioni il filologo e studioso della lingua e della cultura del Settecento Viktor Živov, secondo cui Vinokur meglio di molti altri suoi predecessori ha capito la differenza fra lingua letteraria e lingua della letteratura. A questa differenza ha dedicato uno dei suoi più lucidi articoli, *La lingua della letteratura e la lingua letteraria* (*Jazyk literatury i literaturnyj jazyk*), in cui ha indicato che «il concetto di lingua letteraria è anche più ampio perfino del concetto di lingua della

letteratura» (Platone 1995: 97). Il fattore principale che mostra Vinokur consiste nello sviluppo della letteratura: è il processo letterario a determinare la dinamica della lingua letteraria. La tesi formulata da Vinokur, secondo cui lo sviluppo “oggettivo” della letteratura crea una necessità nella nuova lingua letteraria diventa poi il luogo comune nei lavori sulla storia della lingua letteraria russa.

Il «formalismo», etichetta imprecisa e sconcertante che i denigratori hanno messo in giro per stigmatizzare ogni analisi della funzione poetica del linguaggio, ha creato il miraggio di un dogma condensato e univoco. Tuttavia, ed è quanto B. Èjchenbaum non si è stancato di ripetere, ogni movimento letterario o scientifico va giudicato prima di ogni altra cosa per ciò che ha prodotto e non in base alla retorica delle sue affermazioni programmatiche. Si è purtroppo inclini, discutendo le realizzazioni della scuola «formalista», a confondere le frasi pretenziose e ingenuie dei suoi araldi con l’analisi e la metodologia novatrici dei suoi ricercatori scientifici (Jakobson 1968: 8).

L’apporto più significativo della scuola formale non sta tanto nell’invenzione di una tecnica inedita di analisi, di un nuovo «metodo» (formale o morfologico che si dica), quanto piuttosto nell’individuazione di lati inesplorati del testo poetico, nella scoperta di un nuovo campo d’indagine, come risulta nitidamente sin dalle prime formulazioni programmatiche (Ambrogio 1974: 20).

L’avanguardia socialista ha trasgredito l’ordine formale, ha condotto alle estreme conseguenze critiche la fine dell’arte, della sua formalità, separatezza, specificità, istituzionalità, facendosi produttiva; ha trasferito l’arte della convenzione della comunicazione o dello scambio del senso già dato al piano della produzione significante, dal terreno della “equivalenza” (tra linguaggio e realtà, discorso e cose, segno e referente), a quello della produzione del senso; ha posto il problema del luogo di produzione dell’arte, compiendo un’operazione di disillusione della soggettività e

individualità dell'autore, della autonomia del testo (che è il prodotto del lavoro nel processo sociale di produzione), della presunta destinazione sociale estetica. Ma, nello stesso tempo, per ragioni soggettive e oggettive, ha vissuto un doppio regime di illusione: la disillusione è stata, insieme, una nuova, ulteriore auto-illusione, che è, poi, servita di fatto come mezzo di riproduzione del processo di costruzione del socialismo, di ricomposizione della contraddizione di classe nella ideologia (e apologia) del lavoro, del socialismo realizzato, della creazione dell'uomo nuovo senza conflitti, e nei meccanismi del capitalismo di Stato e delle sue istituzioni. La consapevolezza dell'arte di essere produzione prodotta di rapporti sociali nuovi si ferma di fronte alla non-consapevolezza di essere produzione di rapporti sociali nei rapporti di produzione di classe; fa scomparire la consapevolezza di classe della propria contraddizione e, per così dire, la contraddizione della propria contraddizione.

Il movimento futurista ha indubbiamente dato rilievo all'esigenza di fondare un rigoroso sistema di poetica scientifica. Di fatto fu una delle più importanti forze che contribuirono alla nascita del formalismo russo, il quale si propose appunto di elaborare tale sistema. Ma l'impronta che il movimento formalista ricevette dal futurismo si rifletté sia nell'atteggiamento sia nei metodi critici dei suoi esponenti, i quali, grazie agli stretti legami con i *bohémiens* futuristi acquistarono anche rare qualità di vigore giovanile e di vivacità esuberante.

Il contributo diretto fornito dal futurismo russo agli studi teorici sulla letteratura fu assai meno fertile delle sue vaste intuizioni metodologiche. Gli slogan urlati a pieni polmoni non riuscirono a sostituire un sistema fondato su principi coerenti (Cfr. Erlich 1966: 51).

Visto in prospettiva, il formalismo russo appare come una delle manifestazioni più vigorose e sistematiche tra le tendenze del ventesimo secolo rivolte all'analisi strutturale dei fenomeni, così come una coerente e

sofisticata base logica per il “moderno” movimento in arte e letteratura. Senza dubbio, la notevole vitalità della scuola, pur nella sua breve esistenza, fu dovuta non in piccola parte al suo attivo coinvolgimento con le cosiddette “idee generative della nostra era” (Ibidem).

Bibliografia dei testi citati

- Ambrogio I.: 1974, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma.
- Brik O. M.: 1976, *Il cosiddetto «metodo formale»* in: Magarotto L., Scalia G. (a cura di); *L'avanguardia dopo la rivoluzione*, Roma.
- Cadamagnani C.: 2011, *Introduzione* in: Pil'sčikov I. A., *Il retaggio scientifico del formalismo russo e le scienze umane moderne* in: «Enthymema» V.
- Cadamagnani C.: 2012, *Per una scienza esatta della letteratura: Boris Isaakovič Jarcho nel contesto del formalismo russo*, tesi di dottorato.
- Cadamagnani C., Carpi G., Larocca G. (a cura di), Šapir M. I.: 2013, *Universum versus: saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura*, Lecce.
- Carpi G.: 2006, *Per una scienza esatta della letteratura: Jarcho e la sua metodologia* in: «Russica Romana», n. 13.
- Depretto C.: 1982, *Une page inédite de l'histoire de la linguistique: la première traduction russe du Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure*, in: «Revue des études slaves» vol. 54 n. 4.
- Dhooge B. W.: 2012, *G.O. Vinokur's 'new class approach'. A possible model for A.P. Platonov's poetic language?*, in: «Russian Literature».
- Èjchenbaum B. M.: 1968a, *Com'è fatto «Il Cappotto» di Gogol'* in: *I formalisti russi*, Torino.
- Èjchenbaum B. M.: 1968b, *Teoria del metodo formale* in: Todorov Tz., *I formalisti russi*, Torino.
- Èngel'gardt B. M.: 1927, *Formal'nyj metod v istorii literatury*, Leningrad.
- Erlich V.: 1966, *Il formalismo russo*, Milano.
- Ferrari-Bravo D., Treu E.: 2010, *La parola nella cultura russa tra '800 e '900*, Pisa.
- Fore D.: 2006, *The Operative Word in Soviet Factography*, in: «October» n. 118.
- Hansen-Löve A.: 1989, *Il formalismo russo* in: Etkind E., Nivat G., Serman I.,

- Strada V., *Storia della letteratura russa*, Torino.
- Jakobson R. O.: 1966, *Moskovskij lingvističeskij kružok* in: «Philologica», vol. 3, n. 5-7.
- Jakobson R. O.: 1968, *Verso una scienza dell'arte poetica* in: Todorov Tz., *I formalisti russi*, Torino.
- Jakobson R. O. e Tynjanov Ju. N.: 1968, *Problemi di studio della letteratura e del linguaggio* in: Todorov Tz., *I formalisti russi*, Torino.
- Jakobson R. O.: 1989, *Russia follia poesia*, Napoli.
- Jarcho B. I.: 1977, *Le basi più semplici dell'analisi formale* in: Risaliti R., *Ricerche sulla letteratura e sul formalismo russo*, Pisa.
- Jarcho B. I.: 1995, *Metodologia della scienza esatta della letteratura* in: Platone R., *Saggi russi di teoria letteraria*, Roma.
- Karcz A.: 2002, *The Polish formalist school and Russian formalism*, Rochester.
- Magarotto L., Scalia G. (a cura di): 1976, *L'avanguardia dopo la rivoluzione*, Roma.
- Majakovskij V. V.: 1976, *Il nostro lavoro verbale* in: Magarotto L., Scalia G. (a cura di), *L'avanguardia dopo la rivoluzione*, Roma.
- Majakovskij V. V.: 1980, *Opere. I. Poesie 1912-1923*, Roma.
- Majakovskij V. V.: 2008, *Poesie*, Milano.
- Nikolaev N. I.: 2011, *La critica non ufficiale al «metodo formale» nella cultura russa degli anni '20* in: «Enthymema» IV.
- Pike C.: 1979, *The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique*, London.
- Pil'sčikov I. A.: 2011, *Il retaggio scientifico del formalismo russo e le scienze umane moderne* in: «Enthymema» V.
- Platone R.: 1995, *Saggi russi di teoria letteraria*, Roma.
- Pomorska K.: 1968, *Russian formalist theory and its poetic ambience*, Paris.
- Ripellino A. M.: 1959, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino.
- Risaliti R.: 1977, *Ricerche sulla letteratura e sul formalismo russo*, Pisa.
- Sini S.: 2007, *Di nuovo sul formalismo russo* in: «Letterature e Letterature» 1.
- Sini S.: 2011, *I caratteri dello stile e lo stile dei caratteri: cenni sull'opera di*

- Grigorij Vinokur in: «Enthymema» 5.
- Šklovskij V. B.: 1966, *Una teoria della prosa*, Bari.
- Šklovskij V. B.: 1968, *L'arte come procedimento* in: Todorov Tz., *I formalisti russi*, Torino.
- Steiner P.: 1991, *Il formalismo russo*, Bologna.
- Tagliavini C.: 1982, *La linguistica nell'Unione Sovietica*, in: *Scritti minori*, Bologna.
- Todorov Tz.: 1968, *I formalisti russi*, Torino.
- Trockij L. D.: 1973, *Letteratura e rivoluzione*, Torino.
- Tynjanov Ju. N.: 1973, *Formalismo e storia letteraria*, Torino.
- Vinokur G. O.: 1965, *Poetica. Linguistica. Sociologia* in: «Rassegna Sovietica», n. 2.
- Vinokur G. O.: 1970a, *Jazyk našej gazety* in: Eimermacher K., *Lef I*, München.
- Vinokur G. O.: 1970b, *O revoljucionnoj fraseologii (odin iz voprosov jazykovej politiki)* in: Eimermacher K., *Lef I*, München.
- Vinokur G. O.: 1990, *Filologičeskie issledovanija. Lingvistika i poetika*, Moskva.
- Vinokur G. O.: 2010, *Il concetto di lingua poetica* in: Ferrari-Bravo D., Treu E., *La parola nella cultura russa tra '800 e '900*, Pisa.
- Vitale S. (a cura di): 1978, *Per conoscere l'avanguardia russa*, Milano.

Bibliografia dei testi consultati

- Any Carol J., *Boris Ejchenbaum: voices of a Russian formalist*, Stanford, Stanford University Press, 1994.
- Arslanov Viktor G., *Formal'naja škola v zapadnom iskusstvoznanii*, Moskva, 1992.
- Bachtin Michail M. et al., *Problemi di teoria del romanzo: metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi, 1976.
- Bachtin Michail M., *Il linguaggio come pratica sociale*, Bari, Dedalo libri, 1980.
- Bachtin Michail M., *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988.
- Bachtin Michail M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- Bann Stephen, Bowlt John E. (a cura di), *Russian formalism. A collection of articles and texts in translation*, Edinburgh, Scottish Academy Press, 1973.
- Baruch Wachtel A., *An obsession with history: Russian writers confront the past*, Stanford, Stanford University Press, 1994.
- Bowlt John E., *Russian art of the Avant-Garde: theory and criticism, 1902-1934*, New York, Viking Press, 1975.
- Colucci Michele, Picchio Riccardo (diretto da), *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino, UTET, 1997.
- Čudakova Marietta O., *Literatura sovetskogo proslogo*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2001.
- Čužak Nikolaj F., *K estetike marksizma*, Irkutsk, 1916.
- Čužak Nikolaj F., *Pervyj sbornik materialov rabotnikov Lefa*, Moskva, 1929.
- Depretto Catherine, *Roman Jakobson et la relance de l'Opojaz (1928-1930)*, in «Littérature» n. 107, 1997.
- Di Salvo Maria (a cura di), *Formalismo e storia letteraria: tre studi sulla poesia russa*, Torino Einaudi, 1973.

- Di Salvo Maria, *Il pensiero linguistico di Jan Baudouin de Courtenay: lingua nazionale e lingua individuale*, Venezia, Marsilio, 1975.
- Dmitrieva Ekaterina E., *Evropejskij kontekst russkogo formalizma (k probleme estetičeskikh peresečenij: Francija, Germanija, Italija, Rossija)*, Moskva, Imli Ran, 2009.
- Discacciati Ornella, *Intervista con Igor' Pil'sikov* in «Enthymema» IX, 2013.
- Discacciati Ornella, *Intorno al formalismo russo* in «Enthymema» IX, 2013.
- Eimermacher Karl, *LefI*, München, Wilhel Fink, 1970.
- Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio, *Storia della letteratura russa*, Torino, Einaudi 1989.
- García Berrio Antonio, *Significado actual de formalismo ruso*, Barcelona, Editorial Planeta, 1973.
- Ghidini Maria C., *Il pensiero estetico di Gustav Špet*, in: Siclari A. D., *Poetiche ed estetiche del primo Novecento in Russia*, Parma, Zara, 1993.
- Hartman Geoffrey H., *Beyond formalism: literary essays, 1958-1970*, New Heaven, London University Press, 1970.
- Jackson Robert L., Rudy Stephen, *Russian Formalism*, New Heaven, Yale center for international and area studies, 1985.
- Jakobson Roman O., *Formal'naja škola i sovremennoe russkoe literaturovedenie*, Moskva, Jazyki Slavjanskikh Kul'tur', 2011.
- Jameson Fredric, *The prison-house of language*, Princeton, Princeton University Press, 1974.
- Lotman Jurij M., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.
- Lunde I., Roesen T.: 2006, *Landslide of the Norm: Language Culture in Post-Soviet Russia* in «Slavica Bergensia» 6.
- Medvedev Pavel N., *Il metodo formale*, Bari, Dedalo, 1978.
- Nekhoroshevo Jurij I., *Formalizm – vrag novatorstva, vrag žiznennoj pravdy*, Leningrad, Khudožnik RSFSR, 1965.
- Ottaviano G.: 2009, *Gustav Špet fra fenomenologia ed ermeneutica. Il contributo di G. Špet al rinnovamento della filosofia in Russia attraverso la diffusione della fenomenologia husserliana, gli studi di estetica e di filosofia del linguaggio*, tesi di dottorato.

- Piretto Gian Piero, *Il radioso avvenire*, Torino, Einaudi, 2001.
- Rakov V. P., *Iz istorii sovetskogo literaturovedenija formal'naja škola*, Ivanovo, 1982.
- Roggi Enzo, *Le autoblinde del formalismo*, Palermo, Sellerio, 2006.
- Siclari Angela D., *Poetiche ed estetiche del primo Novecento in Russia*, Parma, Zara, 1993.
- Sini Stefania, *Di nuovo sul formalismo russo. Boris Ejchenbaum critico letterario e storico della letteratura* in «Letterature e Letterature» 3, 2009.
- Sini Stefania, *L'intero irrequieto: sulla poligenesi dell'idea strutturale nel pensiero russo del primo Novecento* in «Enthymema» 1, 2010.
- Šklovskij Viktor B., *La mossa del cavallo*, Bari, De Donato, 1967.
- Šklovskij Viktor B., *Il punteggiaggio di Amburgo*, Bari, De Donato, 1969.
- Šklovskij Viktor B., *La resurrezione della parola* in Ferrari-Bravo D., Treu E., *La parola nella cultura russa tra '800 e '900*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 2010.
- Svetlikova I. Ju., *Istoki russkogo formalizma. Tradicija psihologizma i formal'naja škola*, Moskva, 2005.
- Tihanov G.: 2007, *Gustav Shpet's Literary and Theatre Theory*, in: «CLCweb: Comparative Literature and Culture» 9.4: <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol9/iss4/3>>.